

مجلة الفكر والفن المعاصر

لقلعة

العدد (١٢٤) مارس ١٩٩٣

- المواجهات الحرية الفردية في التراث الأمريكي .
الفصول الغايات الرأسمالية وما بعد الحداثة .
المراجعات الأهراب بين المعلم والـدين .
الإيقاعات والرهح حلمى سالم ، محمد صالح ، محمد حافظ رجب .
المحاورات أزمة المرأة المثقفة .



الغلاف الأول

الفنان : بيكاسو ١٩١٢

بريشة : كوكتو



مجلة المجمع

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد (١٢٤) مارس ١٩٩٣

الثمن في مصر : جنيه واحد .

الاعلان في الخارج :

الكويت ٧٥٠ فلما - قطر ١٠ ريال - البحرين ١٠٠٠ فلما - سوريا ٦٠ ليرة -
لبنان ٢٠٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ فلما - السعودية ١٠ ريال - السودان ٢٢٥ ق -
تونس ٢٢٥٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٣٠ درهم - اليمن ٥٠ ريال -
ليبيا ٨٠ دينار - الإمارات ١٠ دراهم - سلطنة عمان ١٠٠٠ بيزه - غزة والضفة
والقدس ١٢٥ سنت - لندن ٢٠٠ بنس - الولايات المتحدة ١٠ دولار .

الإشتراكات في مصر :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

الإشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا] :

- البلاد العربية : افراد ٢٠ دولاراً ، هيئات ٣٤٫٧ دولاراً شاملة مصاريف البريد .
- امريكا وأوروبا : افراد ٣٢ دولاراً ، هيئات ٤٦٫٧ دولاراً شاملة مصاريف البريد .

العنوان : مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة ١١١٧ كورنيش

النيل - فاكس 754213 . ت / ٧٤٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة ، وتعتبر عن آراء أصحابها ولا ترد في

حالة عدم النشر . المراسلات باسم رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكري

مدير التحرير

عبد جبير

المستشار الفني

حلمي التسيوني

السكرتارية الفنية

التحرير

مهدي محمد مصطفى

التدقيق

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

المحررون

فتحى عبد الله

السماح عبد الله

أحمد سلطان

المعاجز ١٦

الفصول والغايات ٦٧

المراجعات ١١١

الإيقاعات والرهوك ١٤٩

المحاورات ١٨٥

الانتشارات والتنبهات ١٩٧

ماذا يجرى يا وزير التعليم ؟

بالادنا . ولابد أيضا من أن هذه
« الإحاطة بالعلم » قد وصلت إلى
السيد وزير التعليم .

وبالتالى ، فليس المطلوب هو
الإجراء الإدارى أو البوليسى الفردى
لأن حقيقة الأمر أن هناك مناخاً عاماً فى
دائرة التعليم يقوم بعملية التجنيد
والتفريخ للمتطرف والمتطرفين . وهو
مناخ يحتاج إلى تغيير شامل فى كل
شئ ، بدءاً من المناهج وأساليب
التربية وانتهاء بأحوال المعلم
والتلميذ والموظف - النسيج
البشرى الذى يصنع شروطنا
الثقافية - وكذلك البنية الأساسية
للمدرسة أو المعهد أو الجامعة ،
بحيث ننقل من مرحلة التلقين
القمعى إلى مرحلة التدريب العقلى على
الحوار وإرادة التفكير .

هذه الإرادة الحرة هي التى تخلق
الإبداع والمبدعين ، وتنتج الحضارة
العقلانية المستنيرة . بذلك يتحول
التعليم - كما ينبغي أن يكون - إلى
مدخل إلى النهضة ، بدلاً مما هو عليه
الآن حيث يبدو وكأنه المدخل إلى
الظلام ■

عمل إدارى ونقل « المناظرة » إلى جهة
أخرى .

وفى تقدير الجميع أن هاتين
الواقعتين مجرد مثال على ما يجرى فى
مدارسنا ومعاهدنا وجامعاتنا من
اختراق للقوى الموصوفة إعلامياً
بالتطرف .

وقد يرى البعض أن العلاج بالنقل
أو تغيير الوظيفة ليس حلاً كافياً فى
مثل هذه الأحوال ، لأن « المعلم »
الذى يروج بفكر المتطرفين
وه « المعلمة » التى تروج للفتنة
الطائفية ، يجب تحويلهما إلى النيابة
العامة بل إلى نيابة أمن الدولة فهما
يهددان سلامة الوطن .

ولكنى لست مع هذا الرأى . هذا
النوع من الإجراءات يوحى بأن
المسألة فردية . وهى ليست كذلك .

وفى خطابة للمعلمين طالب رئيس
الجمهورية بتطوير برامج التعليم ،
ومن بين ما قاله أنه « يجب احترام
عقائد الآخرين » . ومن المستحيل أن
ترد مثل هذه العبارة على لسان رئيس
الدولة إلا إذا كان قد أحيط علماً بما
يجرى فى مدارسنا ودور التعليم فى

فأثارت رسالة القارىء
الأسوانى الذى طلب من
تلاميذه ألا يقرأوا مجلة « القاهرة »
ردود فعل واسعة فى صفوف القراء ،
فقد وصلتنا عشرات الرسائل التى
تستنكر وتندد بموقف « المعلم »
الذى أثر أن يحرض عقول الناشء على
الجهل بدلاً من تحريضهم على العلم
والمعرفة والتفكير الحر . وهو بذلك
لا يؤدى رسالة المعلم الطبيعية فى
تربية العقل الناشء على الحوار
والاستنارة ، حتى بما يخالف الآراء
الشائعة . بل أن هذا « المعلم »
يستعدى الفتیان فى أعمارهم الغضة
على عقول مصر ومفكرها دون أن
تكون لديهم القدرة على مناقشته ،
وهو بذلك يجند هؤلاء الفتية فى سن
مبكرة لمصلحة ما يسمى بالتطرف
والازهاب .

يجرى هذا فى وقت واحد مع
إكتشاف إحدى المدارس « لمعلمة »
تذيع على تلاميذها شريطاً مسجلاً
يحرض على الفتنة الطائفية . وقد
اتخذت الجهات التعليمية بعض
الإجراءات منها نقل « المعلمة » إلى

(١)

فأحب أن أقول إن الحد الأدنى بين الاقطار العربية لا توفره الإرادة ، بل البيئة والتاريخ الثقالي .. فاللغة العربية والحضارة الإسلامية هما اللذان يؤسسان الحد الأدنى للتجانس العربى المعاصر . أما الإرادة العربية المعاصرة فهي إرادة قطرية ضيقة الأفق لا تتسع للشعارات التى تطلقها الحناجر والألسنة . ولقد عاشت ثقافتنا فى حالة كذب تسميها حيناً بالحلم وأحياناً بالازدواجية . وهى ألفاظ مهذبة ، أقصد كاذبة .. أننا نهتف للقومية والوحدة العربية ، ولكننا نفكر ونمارس التجزئة والتشردم ، فماذا ندعو لك ؟ إنه الكذب الذى أدى ويؤدى إلى فساد الشخصية . وهو كذب مركب لإننا نفكر مرتين فى وقت واحد ، نفكر بصوت مسموع فى الوحدة والقومية ونفكر فى اللحظة ذاتها بصوت مكبوت فى الانفصال والانقسام والتفتت : وهو كذب مركب مرة أخرى لأننا نقول الشيء ونفعل نقيضه دون أن يرب لنا جفن أو تهتز لنا شعرة . على سعيد الأفراد والجماعات والحكام والحكومين . إننا كذابون أو مجانبون أو كلاماء .

ثقافتنا ليست صورة سلبية لنا ، وإنما هى قيادة سلبية . البوصلة أو المرأة معا . حسب ثقافتنا نكون وحسب ما نكون عليه تنعكس ثقافتنا . جدل لا ينتهى بيننا وبين الثقافة كائى شعب آخر ، فالثقافة سبب ونتيجة فى وقت واحد ، تهدينا وتهديها سواء السبيل أو طريق الضلال .

الثقافة العربية المعاصرة تمضى بثبات فى طريق الضلال . هناك شموع عظيمة ، أحاد من العقول والقلوب المضنية تدوسها جحافل الظلمة العاتية بالأقدام العسكرية والقبلية والعشائرية والعرقية والطائفية

لذلك ليست صدفة أننا نقتل أعظم مثقفينا وهم على قيد الحياة . إننا أمة متخصصة فى اغتيال أعظم عقولها . وهكذا فإن المثقفين العرب القلائل الجديرين بهذا الاسم يبذلون تضحيات لا نظير لها فى العالم الحديث والمعاصر . يكفى أن نقرأ تقرير هيئة العفو الدولية خلال السنوات العشر الماضية لنكتشف أن فنون التعذيب العربية التى تمارس ضد المثقف العربى لا مثيل لها فى أى بلد آخر . عدد القتلى ، عدد المعوقين ، عدد النفيين ، عدد المعتقلين ، عدد

المقيمين فى المستشفيات العصبية ، عدد المفقودين ، لا نظير له فى أى بلد آخر . ولذلك ، فإن اللغة الوحيدة التى لا يترجم إليها تقرير هيئة العفو الدولية هى اللغة العربية . أية ثقافة يمكن أن تنتجها هذه الأوضاع ؟

(٢)

إن الكتاب العظام تصنعهم المواقف العظيمة . برتراند راسل لم يكن عظيما بسبب مؤلفاته الكبيرة فى الفلسفة والرياضيات ، وإنما كان عظيما بمحكمة برتراند راسل التى حاسمت الولايات المتحدة فى حرب فيتنام ، وكان عظيما لأنه اعتصم وأنصاره على الرصيف حتى أخذته الشرطة إلى السجن فى أعرق الديمقراطيات الغربية ، بريطانيا . وسارتر لم يكن عظيما بسبب رواياته ومسرحياته وفلسفته فى الوجود والعدم فقط ، وإنما كان عظيما لأنه هو الفرنسى كتب « عازنا فى الجزائر » ولأنه هو الغربى كتب « عاصفة على السكر » واقفا إلى جانب كوبا . طه حسين لم يكن عظيما فحسب لأنه كتب « فى الشعر الجاهلى » ، وإنما لأنه أطلق شعاره التاريخى « العلم كالماء والهواء » .

المخيفة

نهار ولا تمناع في استهلاك منتجاتها .
تكذب وتقول لهم المادة ولنا الروح ،
ولكننا لا نتسرد في استيراد مادتهم
والتنكر لما ندعوه « روحنا » أو قيمنا
الروحية والأخلاقية . أين هذه الأخلاق
من المحيط إلى الخليج ؟ بلادنا العربية
تسجل إحدى أعلى النسب العالمية في
الجرائم . لتأمل فقط ممارساتنا اليومية
في حرب لبنان وفي غزو الكويت . هل
هناك همجية وانحطاط أكثر من ذلك ؟
ومع ذلك لا تكف عن الاستنجاد بالتراث
والأسلاف والأديان كأننا نستحق
الانتساب إلى الأجداد الغابرة أو شرف
الانتماء إلى المقدسات . رحم الله الإمام
محمد عبده الذي وصف أوروبا قائلا
إنه وجد هناك مسلمين بلا إسلام أما هنا
فإسلام بلا مسلمين . إننا لم نتقدم
خطوة واحدة بعد زمن محمد عبده ، بل
لعلنا تخلفنا ، لأننا عاصرنا معجزات
كبيرة في العلم والمعرفة والحياة ، ولم
نتأثر إيجابيا بذلك ، كأننا خارج
العصر .

(٣)

مازلنا نحتاج إلى مراجعات شجاعة
للفكر السائد والقيم السائدة ، فإني

وحيث جاء وزيراً للمعارف نفذ شعاره على
الفور . ولم يفضب لأن ثورة يوليو جاءت
بأحد خصوم مجانية التعليم ووزيراً
للتربية والتعليم . كان يدرك أن الهدف
أهم من المنصب .

هذه هي الثقافة العظيمة عندهم
وعندنا . ولكن ما أبطل زماننا يمثل هذه
الثقافة . إننا أغنياء بالمتقنين فقراء في
الثقافة . ولقد تغيرت الدنيا . نحن الآن
في عصر الفضاء والكمبيوتر والهندسة
الوراثية . وهذا يعني أن الثقافة
مؤسسات ضخمة وليست أفراداً
عابرة . لم تعد المدرسة أو الجامعة كما
كانت عليه في الماضي ، مجموعات من
التلاميذ قليلة العدد يمكن التأثير فيها
مباشرة . التلفزيون والفيديو والإذاعة
هي المدارس الجديدة والجامعات
الجديدة الأكثر والأسرع والأخطر
تأثيراً . تراجمت الصحيفة والمجلة
والكتاب أمام ثورة الاتصال الحديثة
وتكنولوجيا الإعلام المتطورة . وليس
هذا بعد ذاته عيباً ، وإنما العيب هو
المضمون الذي نخشوه وسائل الإعلام
الحديثة إننا نستخدم الوسيلة المتطورة
لأهداف متخلفة . ومرة أخرى ، فنحن
تكذب . نشتم الحضارة الغربية ليل



طه حسين



حسين مروة



محمد عبده

بدايات

حنفي ومحمود أمين العالم (وكان الراحل لويس عوض) و مراد وهبة ومحمد أحمد خلف الله . وإذا استبعدنا كُتَّاب الصحافة ونقاد الأدب والمؤرخين وعلماء الاقتصاد والاجتماع ، فإن نسبة المفكرين والمتفلسفين لا تزيد على واحد في المائة بالنسبة للخبراء من الباحثين والدارسين . لم يعد ميسورا ظهور مفكر من العلماء كمصطفى مشرفة أو محمد كامل حسين . وليس انيس منصور أو مصطفى محمود أو كامل زهيرى أو محمد عوده أو لطفى الخولى من المفكرين كما هو شائع ،

وإنما هم من كتاب الصحافة المثقفين وبعضهم من الأدباء أو السياسيين . إن عشرين مفكرا في أمة يقترب تعدادها من المائتى مليون نسمة هو كارثة بلا زيادة أو نقصان ، حتى إذا بلغ خبراءها وعلمائها عدة آلاف . إن باحث التاريخ خبير هام جدا ، ولكن أين فيلسوف التاريخ ؟ إن ناقد الأدب كاتب مهم ، ولكن أين فيلسوف الأدب ؟ إن العالم في الطب أو الكيمياء أو الزراعة من أهم مُبَيِّنَات المعرفة ، ولكن أين فيلسوف العلم وفيلسوف المعرفة ؟ وهكذا ، إن ندرة هذه النوعية من المثقفين في بلادنا عنوان سَرَى لخوانتنا القيمي والمعرفى جميعا . هذا الغياب الفاجع ينتج عنه غياب المعايير والضوابط والقيم فتكون الفوضى . ونحن في زمن الفوضى الخفية

صياغة رؤية شاملة . هذه الصياغة لم يعد الأفراد بقادرين في ظل التطور العلمى والتكنولوجى الحديث — أن يقوموا بها كل في صومعة . وإنما تقوم بها مؤسسات كبرى للمعرفة . غير أنه يظل الفرق واضحا بين خبراء مراكز البحوث المستقلة أو الملحقة بالجامعات والوزارات والهيئات ، وبين المفكرين الذين يحصلون على نتائج الخبرة ويدعون اتجاهاتها ويستكشفون تعميماتها واحتمالاتها .

ومن مؤشرات التقدم زيادة نسبة المفكرين والفلاسفة ، دون أن يعنى ذلك تفوقهم العددي على الخبراء والعلماء وه الأساتذة » . إن ما أضافت جامعاتنا ومراكز البحث العلمى في أقطارنا العربية ، هو النسبة العالية من الخبراء في الاقتصاد والاجتماع والسياسة والتاريخ . ولكننا فقراء في المفكرين والفلاسفة .

في المغرب الأخصى هناك عبد الله العروى وعبد الكبير الخطيبي وعابد الجابري وفي تونس هشام جعيط وفي لبنان ناصيف نصار وكان الراحل مهدي عامل (حسن حمدان) والراحل (حسين مروه) وفي سوريا انطون المقدسى ونافى بلوز والطبيب تيزيى وفي ليبيا على فهمى خشم والصادق النهوم وفي السودان (كان الراحل جمال احمد) وفي مصر زكى نجيب محمود وفؤاد زكريا وحسن

لا أستطيع أن اغزل الممارسات التى يدعوها البعض قومية عن الانحرافات العنصرية وغير الديمقراطية في الفكر القومى العربى . أقصد تحديدا « اصول » الفكر البعثى وفكر حركة القوميين العرب . وهى الاصول التى حولت القومية إلى أيديولوجية بدلا من ترسيخها كهوة لجميع العرب بمختلف انتماءاتهم . وهى الاصول التى حولت الوحدة السياسية إلى فكرة إمبراطورية ينجزها أصحابها بالقهر الخارجى والقمع الداخلى . ليست لنا الشجاعة إلى الآن لمواجهة هذا الفكر ووصفه الوصف الدقيق : إنه الفاشية العربية وليس القومية العربية ، وهو الدكتاتورية العربية وليس الوحدة العربية .

لم يسأل أحدنا : لماذا اخفقت « كل » الوحدات العربية بين مصر وسوريا وبين سوريا والعراق وبين سوريا وليبيا وبين ليبيا وتونس وبين ليبيا والجزائريين وبين ليبيا والمغرب . لماذا فشلت كل أنواع الوحدة العربية ؟ ليس هذا سؤالا مشروعا وضروريا ؟

في بلادنا — أقصد جميع البلاد العربية — خبراء كثيرون ومفكرون قليلون . وبالطبع فأننى لا أقصد بالمفكرين هؤلاء الافراد الاذنان الذين كانوا في الماضى « نجوما » في المجتمع أو حتى في العالم . وإنما أقصد اصحاب المواهب التى تتجاوز التخصيف والتصنيف والتشخيص إلى المساهمة في

تغطى عليها بانسجام مفتعل ونشاط الوعى الزائف ، فتبدو الأمور وكأن كل شيء « تمام يا أفندم » . وليس من تمام على الإطلاق ، فخلال شهرين أمكن لدولة عربية أن تغزو جارتها الشقيقة ، وأمكن لخمسة شباب أن يقتلوا رئيس البرلمان المصرى فى قلب القاهرة وفى وضوح النهار . ليس من تمام أبدا ، فالإرهاب يمزق الانسجام المفتعل والوعى المزيف الذى يكسو الفوضى بغلالة رقيقة من النظام فنطمئن وأمين إلى أنه ليست هناك فوضى .

(٤)

ثقافة الإرهاب ليست هى الثقافة السائدة ، ولكنها تتمتع بمناخ ملائم . وليس الفكر الإرهابى هو فكر الجماعات التى يصفها الإعلام السياسى بالتطرف . هذا الفكر المسمى أحيانا بالسلفية هو أحد أنواع الفكر ، أما الإرهاب فهو ليس فكريا ، وإنما هو ثقافة عاطفية إن جاز التعبير ، تعتمد على الديماغوجية والفوغائية التى يسميها الاميون ويراهما المنحرفون ويروجها المستفيدون . ولست اقصد الأمية الأبجدية وحدها ، فهناك أمية المتعلمين التى تدفع بأحد أساتذة العلوم إلى تحضير الأرواح مساء بعد عودته من الجامعة مرة أخرى ، إنه الانقسام فى الشخصية الذى تغرسه أجهزة الإعلام وبرامج التعليم

يومياً . لم نفكر فى تدريس العلوم الإنسانية لطلاب العلوم الطبيعية ، حتى يستنبروا بالفلسفة والأدب والتاريخ . وإنما حاصرناهم فى المعمل . لذلك خلت عقولهم من المعرفة الأعماق ، وقلوبهم من المشاعر الأثبل . ورحنا نفاجأ بأن ثقافة الإرهاب مزروعة فى كليات الطب والهندسة والعلوم . لم نفكر أيضا فى العكس . أى فى تدريس الطبيفة والكيمياء وغيرها من العلوم الطبيعية لطلاب الآداب والحقوق والاقتصاد والاجتماع والعلوم السياسية حتى يكون هناك توازن بين العقل والطب أو بين المعرفة والشعور أو بين التجربة والحدس .

(٥)

لدينا مجموعة من العاهات وأخرى من العورات . أخطر العاهات أننا نشجع فى أجهزة الإعلام الجيدة التوصيل لغير المثقفين ولغير المتعلمين أصلا مناخا من البرامج يساند فى النهاية ثقافة الإرهاب . أما أخطر العورات فإنه يتمثل فى الفجوات التى تخترق الذاكرة الجماعية للشعب .

إن صورة العقل المصرى لدى الأجيال الجديدة مشوهة غاية التشويه لأنهم يسمعون ويقرؤون أحيانا أن طه حسين عميل المبشرين الأجانب وأنه كافر . ويسمعون عن على عبد الرزاق أنه الرجل الذى خسر دينه ودنياه . هذا

ما نقلته لهم ثقافة الإرهاب ، لأن كتاب « فى الشعر الجاهلى » أو « مستقبل الثقافة فى مصر » أو « الإسلام وأصول الحكم » ليس موجودا فى الأسواق . ما زلنا مستسلمين لقرارات وإجراءات قديمة . ولو أننا تصورنا أن الكتاب المقدس (التوراة والإنجيل) كانت ترجمته عن اللاتينية ممنوعة ومحرمة فى أوروبا ، وأن أعظم المؤلفات العلمية والفلسفية كانت ممنوعة ومحرمة ، ولو ظلت الأمور هكذا إلى اليوم لما كانت الدنيا كما نراها الآن ، لما تقدم العلم ولما تقدمت المعرفة ولما كانت هناك طائرات وسيارات وتلفزيون وكهرياء وقطارات ..

ذلك أن كل خطوة علمية تتبنى على خطوة سابقة وكل خطوة سابقة تتبنى على فكر وفلسفة . وكانت الكنيسة والأمباطور والملوك يحرقون المفكرين والفلاسفة ويصادرون أفكارهم وفلسفاتهم . ولأن الأوضاع استمرت على هذه الحال لكانت الإنسانية لا تزال فى العصور البدائية . ولكن أوروبا كانت تفرج عن النظريات التى تنهها الكنيسة بالكفر ، وتعيد الاعتبار لأصحابها ، ويستمر تراكم المعرفة ولا تنشأ الفجوات فى العقل الأوروبى ، لذلك يظهر الجديد ويكمل القديم . أما نحن فما زالت عشرات الكتب مصادرة من أيام الملك فؤاد والملك فاروق ، ومن أيام الثورة وحتى الآن فالمصادرات لم تتوقف . لذلك يتشوه العقل المصرى ، والعربى عموما ، هناك

بدايات

عش فيه . والعلمانية لا تترادف الإلحاد ، وإنما هي الديمقراطية في مجال العلاقة بين الدولة ومواطنيها على اختلاف عقائدهم . ولكن البعض يريد أن يدخل في روع المؤمنين أن العلمانية كفر . هل يوافق السلفيون حقاً على اعتبار سعد زغلول ومصطفى النحاس مثلهم ؟ أنهم بالقطع لا يوافقون على محمد عبده نفسه ، فكم بالأحرى تلميذه قائد ثورة ١٩١٩ ؟ ما هكذا تقلب الحقائق رأساً على عقب . ولكن هكذا تشيع البلبلة .

نعانى إذن من عامة الفجوات المظلمة في الذاكرة الجماعية للشعب بخلوها من تصور دقيق لتاريخ العقل والقلب ، تصور يخضع للنقد كل فترة وليس للإلغاء . وتمتثل هذه الفجوات بثقافة الإرهاب التى تتجاوز فيها كتب السحر والتنجيم وتحضير الأرواح جنباً إلى جنب مع سيرة حياة شريهان أو أحمد عدوية ويبدأ الإرهاب أحياناً بغزو الكويت ولا ينتهى بمقتل رفعت المحجوب ، لأنه يمر بأنواع من الجرائم تقع للمرة الأولى حين يقتل الابن والده والام ابنتها ، حين تنتشر السموم البيضاء ويتعاطف الانفجار السكاني ويرفع بعضهم السلاح باسم الدين .

غنى

والتنوير من ناحية مصطلح علمي دقيق لا ينطبق على الرافعي أو العقاد أو المازنى . ولكن يبدو أننا نرتاح إلى التفسير اللغوي فالتنوير من النور ، لا .. ليس الأمر هكذا ، فالتنوير فلسفة كاملة وعصر كامل في الثقافة الأوروبية ، لا يجوز أن نخلفه اعتباراً على كل من نحبههم أو نحترمهم من أدياننا . هم انفسهم لا يرضون بذلك ، هذا يزيد من البلبلة الطهطاوى ومحمد عبده وطه حسين وتوفيق الحكيم وسلامة موسى وزكى نجيب محمود ولويس عوض ، وجنبيب محفوظ من أعمدة النهضة وليس التنوير . أما الرافعي الأديب والرافعي المؤرخ والمازنى وباكثير والزيات وأبو حديد وأبوشادي فهم من بناء الأدب المصرى والعربى ، من بناء اللغة والخيال والشخصية . وليس هذا من التنوير في شيء .

البلبله من أخطر أمراضنا . لقد استمعت منذ أسبوع إلى أسامة أفاضل في التلفزيون يتكلمون حول علاقة حركة التحرر الوطنى بالإسلام وهو موضوع جميل وهام ومفيد وضرورى . ولكن ما معنى القول بأن « الدين لله والوطن للجميع » ليس شعاراً علمانياً ، وإن ثورة ١٩١٩ وزعماءها ليسوا علمانيين ؟ يبدو الأمر كأننا ضد لفظ « العلمانية » فقط لأن دستور ١٩٢٢ والسلوك السياسى لحزب الوفد في تاريخه كله هو سلوك علمانى لا

دولة عربية تصدر قائمة شهرية علمية بالكتب المتنوعة من التداول . ومن ثم يصبح ممكناً أن نجد الآن - ونحن نودع القرن العشرين - من ينكر كروية الأرض ومن يلعن نظرية التطور ، بينما هي معلومات يتلقاها تلاميذ المدارس الابتدائية من اليابان إلى المكسيك .

علينا أن نخرج عن الكتب المعتلة وأن نعيد نشر الكتب التى نفتدت بأسعار شعبية . الأجيال الجديدة لا تعرف سوى أسماء محمد قويد أبو حديد وأحمد حسن الزيات ومصطفى صادق الرافعي وعلى أحمد باكثير وعصام الدين حفنى ناصف ، ويسمعون عن مؤلفات محمد كامل حسين وجمال الدين الشيال ومحمد فؤاد شكرى وسليم حسن وعبد القادر حمزه . ولكن المكتبات تخلو من مؤلفات هؤلاء وغيرهم . كأننا نحارب الذاكرة ونمزق العقل الجمعى تزيقاً دون هواة . كأننا مثل فرعون الذى يمحو أمجاد السابقين من المسلات ليكتب أمجاده وحده . أمة هكذا تنتهى لأن تصبح أمة بلا تاريخ وشعب تتصور أجياله أنه بلا تاريخ يدفع الثمن غالياً لأن الفراغ الذهنى والعاطفى يمتلئ فوراً بثقافة الإرهاب .

(٦)

منذ أكثر من عام ونحن نتكلم عن ميلاد التنوير ولكن مناهجنا الإعلامية والتعليمية ليست تنويرية

المواجكات

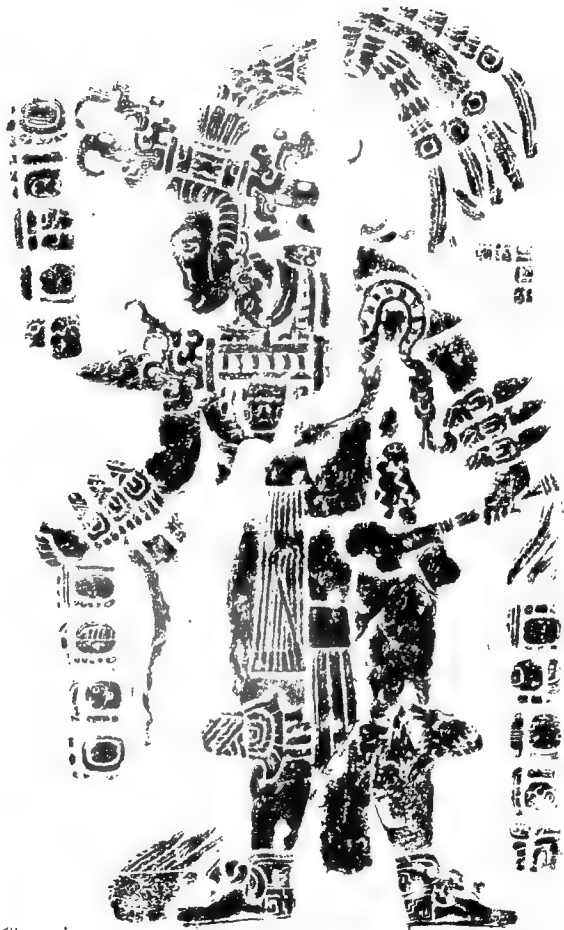
١٢ الكشوف الجغرافية . اشكالية الإزدهار والسقوط ، [ندوة القاهرة ١] - ١٩٤

تحويلات العالم القديم ، على فهمي - ١٣٥ الحرية الفردية في التراث الأمريكي ،

شوقي جلال - ١٣٦ بين ذئاب الوحشة ، قصائد للمنود الحمر ، ترجمة م . ع . ا

١٣٥ أسطورة المنود الحمر في السينما الأمريكية - محمود قاسم . ١٣٨

الخطاب نيابة عن الآخر ، مايكل كوبرسن .



• مبدى أحمر من المكسيك

اكتشاف امريكا ٢

٥٠٠ عام

عصر في أعقاب عصر آخر . بالإضافة إلى الندوة هناك عدد من الأبحاث التي يشارك بها كُتّاب القاهرة ، في حدث ما كان يجب أن يمر إلا ويكون لنا فيه ، كعرب ومصريين ، رأى محسوس ، نرجو أن نكون قد بلغنا ولو جزءا مما القى به القارئ على كاهلنا من مسئولية نعمل جاهدين على الوفاء بها .

خمسائة علم على هذا الحدث . وفي هذا العدد نستكمل مساهمتنا المتواضعة بهذه الندوة التي كان محور الحديث فيها بين المتحاورين ينصب على مفارقة أنه في الوقت الذي كانت الدولة العربية الإسلامية في الأندلس قد آذنت بالانحسار ، في هذا الوقت نفسه بدأت حركة الكشوف الأوروبية للعالم الجديد ، ليبدأ

في العدد الماضي كنا قد قدمنا الجزء الأول من هذا المحور الذي عملنا عليه طويلا لنشارك به من منطلق الحوار النقدي ، في قضية خصص لها العالم من حولنا الكثير من الوقت والجهد ، وهي القضية التي يمكننا أن نقول عنها عصر « الاكتشافات » الكبرى والتي جاء في القلب منها رحلة كولومبوس إلى امريكا ، ومرور



اكتشاف أمريكا

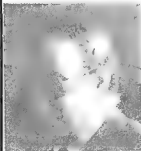
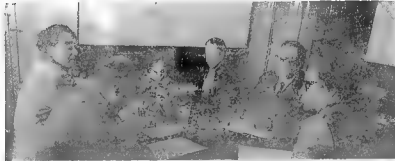
٥٠٠

عام

الكشوف الجغرافية

اشكال الحياة الازدهار

ندوة شارك فيها :



محمد محمد زهرة .
أستاذ مساعد قسم
الجغرافيا ، آداب القاهرة ،
له العديد من الأبحاث عن
السكان [المركز القومي
للبحوث] وتخطيط شبه
جزيرة سيناء (مركز التنمية
بجامعة القاهرة) وتنمية
الموانئ الخليجية



□ غسان الحنفى :
أستاذ الجغرافيا السياسية
بجامعة عين شمس ، له
العديد من المؤلفات منها
« قوة الدولة » « دراسات
جيوستراتيجية » ، « المدينة
والتكنولوجيا » ، « المدن
الحجازية » « وه البراري »
وغيرها .



□ حسن حنفى :
أستاذ ورئيس قسم
الفلسفة ، جامعة القاهرة ،
له العديد من المؤلفات الهامة
منها « التراث والتجديد » ،
« من العقيدة إلى الثورة —
» أجزاء « « دراسات
أسلامية » « في فكرنا
الحاضر » .



... و السنة وط

القاهرة : تشارك مجلة القاهرة العالم احتفاله بمرور خمسة قرون على رحلة كولومبس ، وتتم هذه المشاركة من وجهة نظر خاصة ، ولكن هذه الخصوصية لا تمنع ارتباط هذه المشاركة بخيوط أخرى كثيرة تتناولها العديد من الندوات والمجلات والاحتفالات التي أقيمت بهذه المناسبة ، هذا هو توجهنا العام ، وهو التوجه الذي شاركنا فيه من البداية الدكتور عمر الفاروق الذي فكر معنا في هذه الندوة .

□ **عمر الفاروق :** الواقع أن رحلة كولومبس تعد ضمن حركة تُعرف « بالكشوف الجغرافية » ، وتمثل هذه الكشوف ، مع غيرها ، مؤشرات على نهاية ما يعرف بالعصور الوسطى الأوروبية ، وأيضاً نهاية ما يعرف بالعصور الحديثة ، ونهاية عصر ويداية آخر ليست عملية هينة أو سهلة ، وإنما هي عملية لها مقاييسها ، وتختلف حولها وجهات النظر .

تلك هي الفكرة العامة عن الرحلة في إطار الكشوف الجغرافية ، فما هي خصوصية تناولنا لهذه الرحلة ؟ إننا نحاول هنا أن نطال هذا التزامن المدهش بين ما حدث في الأندلس في ذات عام الرحلة (١٤٩٢ م) من سقوط آخر الإمارات العربية ، وتراجع المد العربي الإسلامي عن الأندلس بأكمله وانصراره تماماً عن هذا الجانب من البحر المتوسط .

وفي نفس الوقت أذنت الكشوف الجغرافية بنهاية السيطرة العربية الإسلامية على طرق التجارة الشرقية ، هذه هي خصوصية المسألة ، خروج العرب من الأندلس أولاً وانهباء السيطرة العربية الإسلامية على طرق التجارة بما أدى ، بعد أقل من ربع قرن إلى سقوط آخر المعاقل العربية الإسلامية وهي مصر المملوكية تحت الحكم العثماني في ١٥١٧ أي بعد أقل من ربع قرن من رحلة « كولومبس » ، سقوطاً يرجع بالدرجة الأولى إلى تغير طرق التجارة إلى خارج المنطقة العربية

الإسلامية ، وبهذا دخلت المنطقة بأكملها إلى عصر جديد أو مختلف عما كانت عليه ، إذن فالإطار العام هو الكشوف وحركات الكشوف ودخول العصر الحديث وخصوصية المسألة تتحدد في هذا التزامن الذي لا يخلو من دلالة ما بين سقوط الأندلس وانهيار التجارة العربية بتأثيراتها الشديدة والعميقة في خريطة المنطقة ، ليس فقط بعد ربع قرن وإنما فيما تتابع بعد ذلك من تأثيرات عديدة جداً . هذه المسألة هي ما اعتقد أنها تحتاج منا إلى حديث مستفيض ، بحيث توضح الانعكاسات أو النتائج الفكرية التي سبقت الكشوف الجغرافية بعامة ورحلة كولومبس خاصة ، وتغيرات البنية السياسية العامة للعالم في هذا الإطار أيضاً من الموضوعات المهمة جداً ، ثم تغيرات الخريطة السكانية بحكم إضافة قارتين جديدتين أو ثلاث قارات (الثالثة لم يكتشفها كولومبس هي استراليا) ، وأيضاً لأن الرحلة بحرية فقد تكون زاوية نتائجها على تطور علوم البحار والمحيطات أيضاً من الزوايا التي تستحق المتابعة .

اشكالية الإزدهار والسقوط

في هذا الإطار .

أريد أيضا أن أضيف أنه لا يوجد تاريخ محايد ، فالتاريخ باستمرار هو من وجهة نظر المؤرخ ، فالعالم كله يحتفل بمرور خمسمائة سنة على اكتشاف أمريكا وابتداء من كولومبس ، وهذه وجهة نظر المؤرخ الغربي ، بالنسبة للمؤرخ اللا غربي (المؤرخ العربي الإسلامي) ١٤٩٢ هو سقوط غرناطة وبالتالي انحسار المد الإسلامي عن أوروبا ، وكانت غرناطة آخر معقل بعد سقوط طليطلة ثم أشبيلية ثم قرطبة ، أقول إذن ، يعني من وجهة نظر مؤرخ غير أوروبي هذا الحدث ١٤٩٢ ليس حدثا مفرحا ، ليس حدثا يحقني به ولا يحتفل به ، بل هو حدث يحزن عليه . ويجعلنا نفكر ليس في أسباب التقدم ، بل في أسباب السقوط ، وإذا كان هذا المؤرخ مؤرخا « متجاوزا » ، مؤرخا شاملا فهو يبحث أيضا في نفس الوقت عن أسباب تقدم السوعي الأوروبي ، وأسباب بداية نهضة أوروبية حديثة في القرن الخامس عشر والسادس عشر وفي نفس الوقت يبحث أسباب انهيار الحضارة الإسلامية في القرن الثامن الهجري وخاصة وقت سقوط غرناطة .

ثم تأتي لقضية الكشف الجغرافية أنا في رأيي أن هذا مصطلح ، لا بد من إعادة النظر فيه ، وفيما يتعلق باكتشاف العالم الجديد ، هذا أيضا يحتاج إلى إعادة نظر ، من الذي

الأفريقي بل وأيضا السيادة على الشاطئ الشمالي للبحر المتوسط ، وهاتان الحركتان في التاريخ ربما تفسران أسباب العداء الموجود حاليا للإسلام في شرق أوروبا للجنوب ، لأنه يبدو أن النثار الروماني القديم مازال موجودا في السوعي الأوروبي . وعندما أتى الاستعمار الحديث من أوروبا بعد الكشف الجغرافية - ويأتي من جديد إلى أفريقيا والمنطقة العربية - وبعد التحول حدث حركة معاكسة ، وكان القضية القديمة بين الرومان والإسلام تعود من جديد في الاستعمار الحديث وحركة التحرر الوطني الحديث . هناك أيضا حركة الشرق إلى الغرب ومن خلالها نفهم كولومبس ، فكلومبس هو انتقال حركة التاريخ من الشرق إلى الغرب من أسبانيا والبرتغال ، طبعاً لو أخذنا في الذاكرة البلاد الواطئة ، هولندا التي ذهبت إلى الجهة الأخرى ، إلى آسيا ، نجد أن هناك حركة من الشرق عبر الأطلنطي إلى الغرب ، وهناك أيضا حركة معاكسة ، أيام الصليبيين ، فالكشف كولومبس لأمريكا كان بعد الصليبيين بقرن أو قرنين ، وبالتالي كانت حركة الصليبيين حركة من الغرب إلى الشرق ، أقول إذن تاريخ الصراع في البحر المتوسط ، يفهم في مجمله على أساس أنه عندما يقوى الشاطئ ، سواء كان في الشمال أو الجنوب أو في الغرب أو الشرق ، فإن ذلك يحدث حركة مد وجذر بين الشعوب ، وبالتالي عام ١٤٩٢ يفهم

حسن حنفى في حقيقة الأمر إن هذا الموضوع هو حلقة صغيرة من منظور أعم ، وهو فلسفة التاريخ ، يعني حدث خاص (مثل ١٤٩٢) ربما له دلالة ولكن دلالة تنصب على شيء أعم بكثير وهو فلسفة التاريخ بالنسبة لهذه المنطقة وهي حوض البحر الأبيض المتوسط .

استمعوا لي إن أيّ حال البحر الأبيض المتوسط في العصور الحديثة التي بالنسبة لنا ربما ليست ٥٠٠ سنة بل عشرين قرناً لأن هذا هو تاريخ البحر الأبيض المتوسط منذ نشأة المسيحية .

في حقيقة الأمر هناك باستمرار حركتان في البحر الأبيض المتوسط ، حركة من الشمال إلى الجنوب ، وحركة مقابلة من الجنوب إلى الشمال ، وحركة من الشرق إلى الغرب ، وحركة مقابلة من الغرب إلى الشرق .. وأوضح ذلك .

فمثلاً في العصر الروماني كانت الحركة من الشمال إلى الجنوب ، وبالتالي تم استعمار روما ليس فقط لشواطئ شمال البحر الأبيض المتوسط ، بل أيضاً للشاطئ الأسياني والشاطئ الغربي ، وأيضاً الشاطئ الأفريقي .

وبالتالي هذه المستعمرات الرومانية بما في ذلك شرق البحر المتوسط في فلسطين .

ثم بانتشار الإسلام بدأت حركة معاكسة وهي طرد الرومان من الشرق



الوعى الأوروبي منذ القرن الأول ، منذ عصر آباء الكنيسة في أول سبعة أو ثمانية قرون ، ورث اليونان وورث الرومان وكَوْن الكنيسة وكَوْن الأناجيل .

وهذه الفترة الأولى لها مميزات وهي تأسيس دين جديد وتأسيس سلطة كنائسية جديدة ولها عيوب ، الخلافات والهرطقة ، ومن هنا أتى الإسلام ، ظهر في السابع الميلادي لكي يحقق بعض الخلافات التي وجدت في العقائد ، ثم بعد ذلك في العصر الوسيط الأوروبي ، بعد انتشار المسيحية خلال فترة شارلمان ، وانتشارها من شمال البحر الأبيض المتوسط إلى شمال أوروبا . هذه هي الفترة الثانية من الوعى الأوروبي من القرن السابع حتى القرن الرابع عشر .

العصر الوسيط بشقيه المتقدم والمتأخر ، المتقدم في القرنين الحادي عشر والثاني عشر والمتأخر في القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وهو عصر الفلسفة المدرسية ، عندما إذن فترتان في تاريخ أوروبا فترة آباء الكنيسة في القرون السبعة الأولى ، وفترة الفلسفة المدرسية في القرون التالية ، ولكن ما الذى حدث ؟ ما حدث أنه في القرن الرابع عشر بدأ الضيق من اللاهوت والعقائد ، وبدأ الوعى الأوروبي يحس أنه على اعتاب عالم جديد ، وكانت أول محاولة لاكتشاف العالم الجديد ، العودة إلى الآداب القديمة اليونانية

يكتشف من ، العالم الجديد كان موجودا قبل كولومبس ، ولكن عدم معرفة الرجل الأبيض بأنه غير موجود ، أسماه اكتشافا ، وهذا يدل بالفعل على الرؤية المعرفية للوعى الأوروبي ، الشيء لا يكون موجودا إذا جهله ، وموجودا بعد أن يعرفه فهذه ذاتية صرفة ، الهنود الحمر كانت لهم ممتلكاتهم وحضارتهم وحريرهم وسلامهم .. إلخ قبل أن يأتي الرجل الأبيض ، من ثمة لا أستطيع أن أقول « اكتشاف العالم الجديد » أو الكشف الجغرافية ولكن بداية معرفة أوروبا بغيرها من الشعوب في مرحلة بدأ فيها الوعى الأوروبي يربث الوعى العربى الإسلامى وينتشر خارج حدوده لأسباب نستطيع أن نعلمها جميعا ، ومن ثم فالعالم الجديد هو موجود وفكرة أن العالم الجديد هو عالم قديم وليس جديدا ، ولكنه جديد عندما بدأ الوعى الأوروبي ينتشر خارج حدوده وبداية الحكم باللون .

الرجل الأبيض يكتشف الهنود الحمر حتى الاسم (هندي أحمر) وهذا يدل على الرؤية العنصرية الغربية التي تجعل اللون أساسا لتصنيف الشعوب .

□ القاهرة : لكن القضية الرئيسية بالفعل هنا هو ما الذى حدث في القرن الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر في الوعى الأوروبي ؟
□ حسن حنفي : كما نعلم بدأ

والرومانية ، وفي هذه الحالة بدأت قراءة هومروس وشيشرون من جديد ، وكان هذا العصر قد أعاد رد اعتبار الوثنية القديمة التي رفضتها المسيحية في العصر الوسيط وبعد أن تمثل بعض قيم الأساطير اليونانية والرومانية والاعتزاز بالإنسان وقوة الإنسان وإرادة الإنسان وبروميثيوس وأرسيفوس إلخ ... أنا في رأيي إن هذا كان بداية اكتشاف « ليقسريت » في القرن الرابع عشر وبروكاتشيم وبيترارك ... إلخ أى إلى بداية النهضة الأوروبية الأولى في القرن الرابع عشر ، ثم تلا ذلك بعد أن تم الاعتراف بالإنسان وإرادته وقدرته بدأ يتحول إلى الخصم وهو الكنيسة والدين ، وهنا بدأت حركة الإصلاح الديني عند مارتن لوتر وهو يعلن أن المسيحي حر ، وأنه لا سلطة فوق سلطة حرية التفسير الفردي وأنه لا واسطة بين الإنسان والله ، وأن كل التراث الكنسي ليس مصدرا من مصادر التشريع ، ولكن الكتاب وحدهما ، وبالتالي أخذ الوعى الأوروبي انطلاقا جديدة نحو الاعتزاز بحرية الإنسان وأن الإنسان أصبح مركزا للعالم في القرن الرابع عشر .

في هذه الفترة تقريبا بدأ الوعى الأوروبي يخرج خارج حدوده . ويكتشف علما آخر فيما وراء البحار ، سواء كان من ناحية الغرب أو من ناحية الشرق ، لأنه كان أيضا في ذهن اكتشاف اليابان ، وكانوا يسمعون أن

اشكالية الإزدهار والسقوط

القرن الأول الهجرى حتى القرن الثامن الهجرى أى سبعة قرون فى غرناطة .. إلخ . لكن لا ننسى حتى لا نكون متشائمين انه فى نفس الفترة أو قبلها بنصف قرن ، تم فتح القسطنطينية (١٤٥٣) أى قبلها تقريبا بأربعين سنة (أو ٣٩ سنة) كانت القسطنطينية قد فتحت ، فما خسرنه فى الجناح الغربى كسبناه فى الجناح الشرقى وكان الإسلام لا يكسب باستمرار ولا يخسر باستمرار ، ومن ثمة فتح القسطنطينية وبداية الإمبراطورية العثمانية وبداية الإسلام وهو ينتشر فى شرق أوروبا وفى البلقان وأوروبا الشرقية حتى فيينا ، ولا ننسى انتشار الإسلام فى أفريقيا من خلال مصر فى القرن الخامس عشر عبر وادى النيل فما خسرنه فى غرناطة كسبناه فى مستوى آسيا من خلال تركيا وانتشار الإسلام فى إفريقيا جنوب الصحراء فى القرن الخامس عشر والسادس عشر الميلادى ، وبالتالي ما ضاع منا بسبب العلم وانحسار العقلية الراشدية والعلمية فى الأندلس كسبناه من جديد ربما يروح الإمبراطورية فى تركيا ويروح جنكيزخان الآسيوية ويروح هولاءكو وأيضا من خلال الطرق الصوفية فى إفريقيا عبر وادى النيل وغير التجارة ، والإسلام له طرق عديدة للكسب قد يكون مكسبه فى الأندلس هو التسامح والتعايش بين المسلمين واليهود والمسيحيين ، ويظل اليهود يعترفون بأن عصرهم الذهبى

□ القاهرة : هنا نصل إلى نقطة مهمة هى أنه فى نفس اللحظة التاريخية التى حدث فيها فى أوروبا بداية تفكير للخروج من المكان إلى آفاق أخرى سواء على المستوى الفكرى أو الجغرافى ، حصل أيضا عندنا فى العالم الإسلامى سقوط غرناطة . ما الذى كان قد وصل بنا إلى هذه الحال ؟

□ حسن حنفى : بطبيعة الحال هناك أسباب عديدة للانحسار الإسلامى فى الأندلس بداية بملوك الطوائف ، فكل أمير أندلس أصبحت الدولة بالنسبة له هى مملكته ، وحدثت الممارك ، معركة فى طليطلة أو قرطبة أو أشبيلية ، الحروب بين ملوك الطوائف ، استعمال أجناس وجنود مرتزقة ليس لهم رسالة للدفاع عن قضيتهم ، كما كان جنود طارق بن زياد من قبل ، وبدأ ذلك بتسلط الفقهاء على الحياة فى الأندلس وحرق كتب بن رشد ... إلخ وبالتالي سيطرة الفقهاء ، والنظرة الخارجية القانونية ، ومن ثمة انمحاء العقلانية الرشدية ، التى ترجمت بعد ذلك وأصبحت أحد مقومات النهضة الأوروبية ، وربما نهاية المد التاريخى العربى الإسلامى فى المغرب أى فى الجناح الغربى من العالم الإسلامى وهذا شيء طبيعى كما يقول ابن خلدون ، ربما أن نظرية ابن خلدون أن النهضة تستمر ٢٠٠ سنة أى أربعة أجيال ، لكن الإسلام استمر فى الأندلس منذ أواخر

هناك عالماً آسيوياً ، وربما كانت هناك بعض المراكب أيضا التى ذهبت محاولة اكتشاف اليابان والصين ، واكتشفوا جزر الهند الشرقية فى ذلك الوقت .

أقول إذن معنى هذا هو بداية اعتزاز الوعى الأوروبى بنفسه وبداية انطلاقه من مركزية أوروبية ومن رؤية أوروبية ومن عنصرية وعرقية حتى استطاع أن يخرج خارج حدوده ، وكانت هذه بدايات ربما العصور الحديثة التى استمرت فى القرن السادس عشر عصر النهضة ، وبداية الثورة على الكنيسة ، وبداية الثورة على أرسطو ، وبداية قطع المعارف والمصادر المعرفية القديمة واكتشاف أن العقل قادر على التوجه إلى الطبيعة واكتشاف قوانينها ، وبالتالي بداية العلم الحديث والعقلانية الحديثة ، وانتهاء بأن يصبح الإنسان مركزا للكون ، وبتغيير النظام الفلكى القديم عند بطليموس ، واكتشاف النظام الفلكية الجديدة أن الشمس هى المركز الرئيسى للأرض ، وأن العقل لا سلطان عليه ، ومن ثمة فإن القرن السادس عشر هو عصر النهضة الذى ينهى فيه الوعى الأوروبى هذه القرن الثلاثة التى ينهيهها ديكرت بمقولته الشهيرة : أنا أفكر إذن أنا موجود ، فى القرن السابع عشر ويبدأ المشروع الأوروبى الجديد المعرف العلمى النهضوى العقلانى ويسود الوعى الأوروبى ، ويترد العالم القديم .



كان مع المسلمين في الأندلس وتطل الحضارة الأندلسية نبراسا وتموجا للتعایش ، ولكن الإسلام انتشر في تركيا بالطريقة التركية أى بالطريقة الامبراطورية وانتشر في أفريقيا بطريقة الطرق الصوفية .

□ عمر الفاروق : سأحاول الإجابة عن هذا السؤال ومشاركة الدكتور حسن حنفي فيما قال : تعرضت الدولة العربية الإسلامية في القرن السادس عشر لهجمتين ضاريتين ، واجبهتهما الدولة المملوكية بنجاح ، هجمة بربرية مغولية في عام ١٢٥٠ حيث أسفطت الدولة العباسية واسقطت معها بغداد وهجمة صليبية شديدة هي الحملة الصليبية السابعة بعدها .

في ١٢٥٠ صدت الحملة الصليبية و في ١٢٦٠ صد قطن المغول في عين جالوت . وكانت بمصطلحات العلوم الحديثة القوتان المذكورتان مما اكبر قوتى بر ويحدر في العالم القديم تصدت لهما الدولة المملوكية ولكن اثرهما كان قاسيا في الجناح الشرقي في العالم الشرقي الإسلامي بأكمله ، في هذه الفترة بدأ تضعف الجناح الغربي في الأندلس وبدأت أوروبا تقوم بحركة التقاف على الجناح الأندلسي ، ويتقدم أمراء جنوب فرنسا عبر جبال الپرينيه ليحتلوا شمال أسبانيا وينتشروا بالتدريج لتسقط الإمارات العربية هناك إمارة بعد إمارة ، غير أن هذا

التضعف في هذين الجناحين قد صاحبه واقترن به ازدهار شديد للدولة المملوكية في مصر ، لماذا ؟ .. لأن الطرق التجارية القديمة كانت تتخذ لها طريقين : البحر الأحمر والخليج العربي .

بسقوط الجناح الشرقي توقفت التجارة في الخليج وتركزت في البحر الأحمر وادى هذا إلى ازدهار الموانئ المصرية في السويس ومياط ورشيد والاسكندرية إلى الحد الذي أصبحت فيه مديطأ أهم موانئ البحر المتوسط ، وحدث تحالف بين الدولة المملوكية والمدن الإيطالية وهو ما يفسر ما قاله الدكتور حسن حنفي عن النهضة المبكرة في إيطاليا ، مما أدى بعد ذلك إلى انتقال آثارها . لكن ارتباط المصلحة بالبحر الأبيض المتوسط وبتجارته ووقوع التجارة بأكملها في الدولة المملوكية والمدن الإيطالية لتكملها بعد ذلك . لم يجعلها تفكر فيما هو أبعد من ذلك ، من السذى النقط الخيط : البرتغال . والأسبان ، لماذا لانهما بعيدتان عن طرق التجارة القديمة ولا مجال للمنافسة في هذه الطرق .

اتبعت البرتغال أسلوب القراصنة لكنها لم تجد فائدة في هذا الأمر ، وأيضا في هذه الفترة كانت الحروب الصليبية قد أدركت أنه لا سبيل لاختراق القلب المملوكى على الإطلاق ، لأنه في غاية القوة ، ومن ثمة تبلورت فكرة البحث عن طرق تجارية جديدة ، تحقق الخلاص

للإقطاعية الأوروبية من أزماتها ، وتأسر طرق التجارة إلى خارجها ، وتعلن الدولة المملوكية في قلب مواردها . وتكمل وصية أحد البابوات . بأن تقوم أوروبا بحملة صليبية كبرى تستعد لها لكي تستعيد الشرق بأكمله . تلك وصية مشهورة في التاريخ لأحد البابوات .

لكل هذه الأسباب إذن الدولة العربية الإسلامية بدأت تدهورها بسقوط الجناح الشرقي وتضعف الجناح الغربي ثم بتوجيه ضربة إلى القلب المملوكى في هذه الفترة .

لكن خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر لم تتوقف الثقافة العربية الإسلامية عن النمو والازدهار ، بل أنتجت في هذه الفترة ما هيأت للكشف الجغرافية أن تبدأ بالفعل وهنا تنتهى إجابتى عن السؤال لكى يبدأ تعليقى على ما قاله الأستاذ الدكتور حسن حنفي في إطلالته الشاملة الفلسفية على عصر الكشف وما بعده وما قبله .

هذه الإطلالة ساربطها ببعض الأوتاد الأرضية فقط ، هذه الأوتاد الأرضية ما هي ؟

هي المدن التجارية ، هذا وقد هي الجامعات الأوروبية التى بدأت ككليات اللاهوت ، هذا وقد ، هي الترجمات الأوروبية للإنتاج العربى الذى أدركت قيمته الكبرى خصوصاً في مجال الجغرافيا ، تبدأ بالمدن ، كما قال

اشكالية الازدهار والسقوط

بالإضافة إلى الفروض النظرية الخاصة بقبة الأرض ، بأن الأرض على شكل قبة ، هذه القبة تتلاشى عند قمتها خطوط الطول والعرض ، فبدأ عصر القياس بناءً على ذلك بقياس نقطة الزوال في عصر المأمون أكثر من مرة مما يدل على الرغبة في التدقيق لدرجة أن ما توصلت إليه قياسات جرت للبحر المتوسط كانت تطابق تماماً القياسات الحديثة .

هذا كله انتقل كأفكار فكرية انتقلت بواسطة دواوين الترجمة إلى عصر « كولومبس » ولا تزال ملاحظات كولومبس على هوامش بعض النسخ المترجمة قائمة بقط يده حتى الآن ، خصوصاً فيما يتصل بفرض القبة الذي حاول أن يقنع بها لجنة « سلامنكة » التي اجتمعت لمناقشة فكرته ، فلم تقتنع ... لماذا ؟ لأن أفكار « المجسّي » هي التي كانت تسيطر في هذا الوقت .

بعد الديدبيات تأتي الجامعات وقد سبقت الإشارة إليها . في السياق السابق .

□ محمد زهرة : الحقيقة أريد أن أقول أنه في إطار المعالجة العربية لهذا الموضوع مثل ما تفعل الدكتور حسن والدكتور عمر في البداية وكذا ، فإنني أجد المسألة على قدر كبير جداً من الأهمية في سنة ١٤٩٢ مثل ما تقدم وذكرته سقطت غرناطة ، وكانت أولى رحلات كولومبس إلى أمريكا في أغسطس

هذه المحاولة التي عاشت عليها أوروبا . سرعان ما كشفت عن التلقيفية ، فاستعاضت عنها فكرياً بالفكر العربي وبترجمة الفكر العربي ، وخاصة كتابات الخوارزمي والبيروني والاندلسي في المجال الذي نتحدث عنه وهو مجال الكشوف الجغرافية ، قام بهذه المهمة ، « جيرار الكريمني » و« بيتر الألي » وغيرهما وأنشئت العديد من المكتبات الخاصة بالترجمة ودواوين الترجمة (دواوين كاملة للترجمة) ومن ضمن ما ترجمته جداول طليطلة المستندة إلى الزركني وإلى البيروني وإلى ، وإلى ، هذه الجداول أقيمت الكشوف الجغرافية إلى أبعد حد ، بالإضافة إلى ما ورد عند الجغرافيين العرب نقلاً عن بطليموس من أفكار ، رغم أن الجغرافيين المفكرين الإسلاميين العرب تجاوزوا بطليموس لأن بطليموس رفض فكرة أحد معاصريه الفلاسفة بأن الأرض كروية في كتابه « المجسّي » أي الأعظم هذا الرفض أدى إلى جمود ، لو أن أوروبا أخذت بهذه الفكرة المعاصرة لاختلف الأمر .

جاء العرب « وقلبوا » في عصر المأمون هذه الأفكار كلها ، ومالوا ، ابتداء من المسعودي إلى فكرة كروية الأرض وجاءت كلمة « كروية » بالنص في كتابات المسعودي وكتابات « البطوط المغربي » وكتابات « ابن خلدون » وغيرهم .

الدكتور حسن حنفي المحدث الإيطالي قادت النهضة وأكد على هذا القول ، وأقول أيضاً مدن ، « أتهنزا » فيما وراء سلاسل الألب شمالاً ، ومعها تصالفت أخرى أكملت مسيرة التجارة بحيث أصبح الخط التجاري يمتد من الهند إلى شمال أوروبا ، هذه المدن التجارية تناقضت مصالحها مع الإقطاعية . كيف ؟

الإقطاعية كيان زراعي محدود بصدد معينة ، التجارة تتم في مدن تجارية لا تقبل الحدود ، لأن التجارة حركة فهي تصطدم مع الحدود ، فبدأ التناقض بين المدن التجارية والإقطاعية الأوروبية ، هذا التناقض انتهى ، بدون الفروض في تفاصيل متعددة ، لمصلحة المدن التجارية التي تصالفت مع الملوك ليبدأ عصر النهضة القومية التي قادت هذه المسيرة .

لماذا ؟ لأن تمويل ودفع تكلفة الكشوف الجغرافية لم يكن في إمكان مدينة بمفردها أن تحصله ، وإنما كان لابد أن تتغير الصيغة إلى الدولة القومية ، هذه المدن بالذات هي التي احتضنت الجامعات مبكراً ، الجامعات بطبيعتها تناقضت مع الكنيسة ، بذات من باطن الكنيسة ثم تناقضت معها وذلك عقب محاولة « توما الاكويني » التي سادت في القرنين ١٢ ، ١٣ بالتوفيق بين آراء أرسطو وآيات الكتاب المقدس .



الساعة للحضارة وللتاريخ بصفة عامة .

هذه رؤية في إطار الرؤية التي قال بها الدكتور حسن فيما يتعلق بالشمال والجنوب ؛ أو الجنوب والشمال .

والنقطة التي تكلم عنها الدكتور عمر والمتعلقة بآثار الحضارة الإسلامية العربية في تكوين كولومبس فهذه مسألة مهمة جدا . لماذا ؟

أولاً ، أنه لمن الثابت في تاريخ كولومبس أنه زار منطقة الشرق الأوسط ، أو شرق البحر المتوسط ، وأنه قرأ كتابات الإدريسي الذي كان يعيش قريبا لموطنه في جنوه ، كولومبس من جنوه والإدريسي كان في صقلية ، في بلاط « روجر » وكتب كتابه المعروف « نزهة المشتاق » وأرفقه بالخريطة المعروفة وأرفقه بالقبه ، يعني فكرة الكروية كانت موجودة في صقلية قديمة منه وجاءت من عند الجغرافى المجرى الذى هاجر لأسباب سياسية ، وربما لأسباب فكرية من المغرب ، من فاس ، إلى صقلية واستقر عند « روجر » والذي احتضنه إذا كان موطن كولومبس قريبا من الموطن الذى كتب فيه الإدريسي كتاباته ورسم خريطته أو قبة الأرض هذا جانب من الجوانب التى تظهر لنا كيف تأثر كولومبس بالعرب حين زار شرق البحر المتوسط في رحلات تجارية . وعاش في المنطقة فترة في خلال الرحلات قرأ الإدريسي القريب منه والإدريسي في خريطته ربما تأثر ببطليموس ، وما نحن

من عام ١٤٩٢ ، في نفس الوقت ، أيضا كان البرتغاليين يسهمون بدورهم في الكشف الجغرافية الكبرى على ساحل غرب إفريقيا وبعد ذلك بأربع سنوات اكتشفوا رأس الرجاء الصالح في طريقهم إلى الهند ، وأيضا في هذا الوقت كما ذكر الدكتور عمر والدكتور حسن كان العثمانيون يتجهون إلى أوروبا شرقاً ليموضوا بعض ما فقدوه غرباً ، وهذه الأمور على قدر كبير من الأهمية .

الجانب الذى تكلم عنه الدكتور حسن الذى يتعلق بانتقال الحضارة شمالاً وجنوباً أو جنوباً وشمالاً ، كان فعلا ، وارتبط به الاستعمار .

لكن هل الدكتور حسن يرى أن هناك دورة ضد عقارب الساعة في الأغلب الأعم لحركة الحضارة والتاريخ ، من مصر والساحل الشرقى للبحر المتوسط ، ثم للبحر الايوني ثم لليونان ، ثم للرومان ، وبعد ذلك عادت إلى المنطقة العربية أم إن جزءا منها كان في امتداد عقارب الساعة ، للعكس ، للأندلس ، ثم بعد فترة زمنية وركود انتقلت بعد ذلك إلى الساحل الشرقى ، إلى الولايات المتحدة الأمريكية ؟

على أية حال هذا مجرد تصور « لجغرافى » ينظر إلى الخريطة لعله يجد تفسيراً يحاول أن ينظر ، أو يجد ، فهذه ليست نظرية ، ولكنها فكرة ، لأن ارتداد العقارب مرة أخرى إلى المنطقة العربية ربما يقطع سياق دورة ضد عقارب

نرى تآثر الإدريسي في خريطته ببطليموس ، إذا لا ينكر أحد أن كولومبس تأثر بجوانب عربية فعلاً ، وبالفعل هذه نقطة طيبة ويجب التاكيد عليها كما ذكر في البداية .

بالنسبة للأفكار التى تكلم عنها الاساتذة الأفاضل قبلى وفيما يتعلق بكروية الأرض فالمصادر تؤكد أن الدمشقى أو « شيخ الربوة » كتب هذا فعلاً ، وقال إن الأرض كروية وأتى بالدلالة التى نعلمها الآن للطلبة في المدارس ، وهى الأدلة المتعلقة بشراع السفينة ومن يكون الأول « ومن إلى يظهر كل ما يبقرب من الشراع الذى يطول » ، وهذه موجودة في نصوص مكتوبة في كتابات شيخ الربوة . وكما قيل إن هذه الأمور نقلت وترجمت ، ورحلت من الشرق الإسلامى إلى الغرب الإسلامى ، ثم من الغرب الإسلامى إلى أوروبا ، وقد تأثر فعلاً كولومبس بهذه الآراء كلها .

وهناك نقطة مهمة ، وهى هل كولومبس هو أول من اكتشف أمريكا كما نعرفها الآن ، أو أن هناك في كتابات الإدريسي أيضا قصة الأخوة « المغربيين » التى وردت في كتاب الإدريسي ، الشباب الذين خرجوا من إحدى مدن المغرب على ساحل المحيط الأطلنطى في اتجاه الغرب ، وظلوا مدة طويلة جداً مبهوتين إلى أن أصابهم الإعياء ونفذ طعامهم حتى وصلوا إلى

انتكابه الإزدهار والسقوط

أن ينسب هذا الفتح إلى الثقافة العربية الإسلامية أو أنه ينتمي إلى حركة أخرى مغايرة تماماً ، كما دخلت القسطنطينية في إطار هذه الحركة دخل العالم العربي الإسلامي في إطار هذه الحركة أيضاً ما تفسر الدكتور حسن لهذه النقطة ؟

حسن حنفى : الروح الآسيوية روح جنكيز خان ، وهولاكو وتيسر لذك ومحمد الفاتح ، يعني الروح الآسيوية وإذا نظرنا نجد أن آسيا سهول ، والصحان فيها هو الدبابية اليوم ، وبالتالي فإن فكرة الفتح الآسيوي العنصرية ثانوية فيها ، وأنت تعلم ما فعل المغول عندما أتوا إلى بغداد ، ومع ذلك تبنا الإسلام ، لكن بلا حضارة ، يعني الروح العربية الآسيوية ظهرت في تركيا وبالتالي كان الأتراك يدافعون أولاً عن الامبراطورية التركية ، عن دولة الترك والإسلام كان أحد العوامل فيها ، لكن الإسلام ما هو إلا وسيلة وليس غاية ، والغاية هي الفتح يمكن أن يضطهد الأرمين يمكن أن يضطهدو البلقان ، يمكن أن يضطهد العرب أو المصريين ، يمكن أن يضطهد العرب أو يمكن أن يشعل حركة القومية العربية ١٩٠٢ في دمشق .

نحن طبعاً الآن ربما بعد عصر الليبرالية نستنتج ذلك ، لكن أيضاً ، والترك فهموا الغرب والغرب عامل الترك كما عامل الترك الغرب ، والأتراك

بكثير ، ولهذا كله أثر في تكوين كولومبس .

وهذا ما يتعلق بالنقطة المتعلقة بالتأثير العربي على رحلات كولومبس من خلال معالجة عربية .

وينبغي نقطة ، وهي النقطة المتعلقة برحلات « الفايكنج » والشعوب البحرية الموجودة في شمال غرب أوروبا ، هذه الشعوب ثبت بالفعل أولاً أنهم وصلوا بالفعل إلى « جرين لاند » وهي ليست بعيدة عن الساحل الشمالي الشرقي لأمريكا الشمالية البعض يرى أنهم وصلوا لجزر « لوفتن » وهي جزر قريبة جداً من سواحل أمريكا الشمالية وهذا كان في وقت سابق بكثير على كولومبس ، هل يمكن أن يكون كولومبس قد قرأ هذا ؟

أيضاً كانت الظروف الفكرية في أوروبا في هذا الوقت ، واعتقد أنها كانت تسمح بتبادل مثل هذه الخبرات لهذا الشعب البحري الذي هو « جاب » شمال المحيط الأطلسي ، هذا بالفعل أيضاً اتصور أنه موضوع جدير بالإشارة إليه ، ونحن نتكلم عن اكتشاف كولومبس في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر هذا فيما يتعلق بهذه النقطة .

□ القاهرة : سؤال للدكتور حسن حنفى حول سقوط القسطنطينية لحساب محمد الفاتح هل من وجهة النظر الفلسفية أو الفكرية . هل يمكن

مكان ما وجدوا فيه أناساً لهم خصائص بشرية معينة موصوفة في الكتاب ، وكيف أن حاكمهم هناك استطاع أن يستضيفهم ، ويعتني بهم ليأكلوا ويشربوا ويؤد سفينتهم مرة أخرى بالأكل ليرجعوا ، هذه كانت قصة معروفة في عهد الإدريسي .

ما هذا المكان الذي وصل إليه الفتيحة « المغربيين » هل يمكن أن نقول إن لهذه القصة دوراً في التكوين الفكري هناك وبالتالي رحلات كولومبس قامت على أساس هذا بالإضافة إلى التأثيرات العربية ؟ هذا الكلام مثبت وموجود في الكتب وبعض الناس تقول إنه فعلاً تأثر بذلك ..

ويلا شك فإن أي إنسان يقدم على مثل هذا العمل لا يقدم عليه من فراغ ، ولا بد أن يكون تكوينه الفكري وتكوينه العملي له دور مهم جداً في هذه النقطة .

إن الأثر العربي سواء كانت فكرية أو خرائط أو قصصاً توضح أن كولومبس استفاد من الكتابات العربية ، ولا نذهب بعيداً أنه في عام ١٤٩٢ م أي في السنة التي قام فيها كولومبس برحلاته هي نفس السنة التي سقط فيها الأندلس ، يعني كانت لا تزال الكتب موجودة باللغة العربية ، والترجمات التي جرت في القرن الحادي عشر الميلادي والتي بدأت في هولندا بشكل أساسي ، في علم الاستشراق ، والدكتور حسن يستطيع أن يقول في هذا أكثر مني



يقولون : لكن نحن دافعنا عن تونس ودافعنا عن الغرب العربي ودافعنا عن مصر ودافعنا باسم الامبراطورية العثمانية التركية وأن الغرب أتى غازيا ، ولا يقل الحديد إلا الحديد ، هذا نمط ، هذا نموذج ، لكن لم يكن هذا هو النموذج الذي عمل على بقاء الإسلام في الأندلس ، كان بقاء الإسلام هناك بقاء حضاريا وفكريا وعلميا تسامحيا ، ففى إطار الحكم العربى ازدهرت الثقافات والفتوح أيضا ازدهرت كما قلنا في أفريقيا عبر الطرق الصوفية مثلا هناك إذن ثلاثة أنماط للانتشار الحضارى ، النمط العربى ، العسكرى الاسيوى ، والنمط الحضارى الأندلسى ، النمط الصوفى الأفريقى ، وهذه كلها عوامل في التاريخ ، أثرت فقط أن أبهى شيئا فيما يتعلق بهذه البداية الجديدة لأوروبا في القرن الخامس عشر .

بطبيعة الحال يمكن الكلام من خرائط الإدريسي وغير هذا ، لكن الكثير من الدراسات عن كولومبس جاء أنه بحث عن العرب اليهود في الأندلس وتحديث معهم وأخذ البعض منهم في مركبه حتى يشرحو له وهو في الطريق سبل كيف يستطيع أن يصل عبر البحر إلى شيء آخر ، خاصة أن العرب قد ذهبوا من قبل إلى جزر الكنارى ، وأصبحت جزر الكنارى وهى على الشاطئ الغربى للدار البيضاء مغربة ... إلخ وهناك أيضا طراز السفن

العربية ، السفن التى أخذها معه كولومبس كانت هى نفس طرز السفن ، فالسفن كانت على أنواع في ذلك الوقت ، سفن الفايكنج في الشمال ، وسفن البرتغاليين ، وهناك خرائط توضح أنواع السفن التى أخذها كولومبس معه ، إذن هو أخذ معه ليس فقط الجغرافيا العربية ولكن أيضا العلم العربى فيما يتعلق بالعمية العقل وإدراكه لقوانين الطبيعة . وأيضا الروح العربية ، وأيضا يمكن الكلام عن الفروسية العربية التى لا نجد لها في اسبانيا ، أو جلبرت لاسبانيا العربية ، ومن يقرأ مسرحية « السيد » لراسين يتكشف أن هناك روحا جديدة ، بالرغم من أن فرديناند وإيزابيلا لا نحبهما كثيرا ، لكن كانا يتمتعان بنوع من الفروسية في استرداد اسبانيا وفي طرد المور إلى شمال أفريقيا وبداية فتح جديد ، أى روح طارق بن زياد ، وفكرة الرسالة وركوب البحر ، ربما سادت فكرة الالتفاف شرقا ، بعد فشل العرب الصليبية ولم يعد واردا ، الالتفاف حول البحار وسادت ، وبالتالي ، الالتفاف حول أفريقيا لحصار القل ، أو الذهاب غربا بعد أن فشل الذهاب شرقا ، وقد عبر « جمال حمدان » عن ذلك جيدا في كتابه « استراتيجية الاستعمار والتحرير » ، في الستينيات .

لكن لا ننسى أيضا أن نتحدث عن معيار الغرب المزدوج ، كما نلاحظ حاليا في تعامل الغرب مع فلسطين واليوستة

والهرسك من ناحية وتعامله مع العراق وليبيا من ناحية أخرى بالنسبة للمبادئ الدولية العامة ، ففى نفس السوق الذى كانت أوروبا فيه تأخذ بالعلم ، وتأخذ بالفكر من العرب ومن الأندلس ، وتأخذ فكرة الرسالة والفتح عبر البحار ، كانت تمارس أبشع مظاهر الاضطهاد وتستخدمها داخل الأندلس ، عبر محاكم التفتيش ، وكان الأندلسيون يفتخرون : إما الطرد إلى الشاطئ الأفريقى عبر جبل طارق وإما التحول في الداخل من اليهودية والإسلام إلى المسيحية ، أو القتل ، ومن ثم بدأ المعيار المزدوج .

نقول إذن أن الوعى الأوروبى بدأ بالعقل والعلم والذهاب إلى ما وراء البحار لنشر الثقافة الأوروبية ، إلى آخره ، ونشر العلم الجديد ، ونشر روح النهضة ، إلا أنه كان في الداخل ومع غير الأوروبيين ، مع المسلمين في الأندلس يستعمل أبشع أنواع الاضطهاد فيما عرف بمحاكم التفتيش .

لكن أريد فقط أيضا ألا أتترك حديث كولومبس ، كحدث جزئى ، فقد تكلمنا عن بداياته ، ولكن أريد أيضا أن أضيف بعض الأفكار عن نهاياته .

كولومبس لم يكن عالما ، بل كان مغامرا ، لم يكن صاحب رسالة ، ولكن كانت لديه روح المغامرة الفردية ، وكان يعرض مشروعه مرة على « فرديناند » ومرة على آخر ، مرة هلع هذا الأمير ومرة

اشكالية الإزدهار والسقوط

الابيض فذهب ليسيطر ويستأصل
الهنود الحمر ، واستولى على الذهب ،
ولم يعمل بنفسه بل ذهب إلى الساحل
الغربي لأفريقيا ليقيم بأكبر عملية نقل
بشرى من أفريقيا إلى ما يسمى بالعالم
الجديد وبالتالي بدأت العبودية في
العصور الحديثة ، يعنى في نفس الوقت
الذى كان الغرب ، في القرن السادس
عشر يعلن عن حقوق الإنسان ، وأن
الإنسان مركز العالم ، كان في نفس
الوقت يأخذ البشر (الذين لا حقوق
لهم) إلى العالم الجديد ثم بعد أن قوى
العالم الجديد ، بدأ مرحلة جديدة من
الانتشار غرباً إلى الشرق ، في الاستعمار
الأوروبي الحديث والذي استمر حتى
حركة التحرر .

وهكذا يمكننا أن نقول إن هذا
ما حدث بعد كولومبس .
فحدث كولومبس ليس جزيرة
منعزلة ، بل هو أحد لحظات التاريخ ،
فهناك تاريخ قبله وتاريخ بعده .

وربما نرى الآن أنه حتى وبعد سقوط
الاتحاد السوفيتي ، وكل المسكر
الشرقي الاشتراكي ، نرى تفرد أمريكا
بالعالم كقطب واحد وذهب (أمريكا)
من الغرب إلى الشرق الجديد وهذا / في
رأى استمرار لذهاب الغرب والعالم
الجديد إلى أفريقيا ، ثم إلى اليابان
وضربها بالقنابل النووية ، ثم إلى العراق
وليبيا ، وبالتالي فإن هذا يعنى استمرار
ما يسمى بروح كولومبس التي ذهبت

وكما نعلم جميعاً فإن المهاجرين إلى
العالم الجديد كانوا نوعين من الناس
الباحثون عن الذهب أو المجرمون وقطاع
الطرق المطلوبون من العدالة داخل
أوروبا ، أو المضطهدون من الإصلاح
الديني والباحثون عن حرية الإيمان إلخ
لكن العالم الجديد لم يستقبل كل
المطرودين من العالم القديم .

ولا ننسى أيضاً أنه وبعد الاستقرار ،
وبعد ذهاب الرجل الابيض إلى العالم
الجديد هذا ، لا ننسى الحروب الشنيعة
التي جرت بين الفرنسيين والانجليز ،
وبينهم وبين البرتغاليين ، فأصبح كل
فريق يحاول أن يستولى على كل شيء
وبالتالي لم تكن هناك فكرة نشر المدنية
الأوروبية ، بل كانت هناك أبشع أنواع
الحروب بين الدول الأوروبية جرت هناك ،
ثم بعد أن توحدت أمريكا وبعد أن
استقر الرجل الابيض بدأ الذهاب من
العالم الجديد شرقاً إلى أفريقيا من
« لوبيزبانا » في الجنوب إلى أفريقيا
لاستغلال السود بالملايين من أجل
تعمير الأرض ، وكان الرجل الابيض
أراد أن يكون سيداً وقاتحاً وليس عاملاً
منتجاً ، ولتقارن بين ما فعله العرب في
اسبانيا ، في الجنوب ، في الزراعة
والصناعة والتجارة وشق الطرق
والعمران ، فإذا نظرت الآن لجامع
قربطية ، والجامع الاموي في دمشق
لا تجد فرقاً ، وهذا يعنى أن العرب
نقلوا حضارة تجمعهم ، أما الرجل

على ذاك الامر ، ربما كان يعدم ، كان
يعدم ، ليس بالتبشير بالمسيحية .
وإنما بالذهب ، ففي أول رحلة أحضر
أكثر من صندوق ذهب وأحضر نوعاً من
البشر ، نوعاً من الكائنات ليفرجهم
عليهم ، وكأنهم ليسوا بشراً ، ولكن
مجرد كائنات يقفون بين الحيوان
والإنسان إلى آخره ، كما أنه لم يفقه أن
يستغل عندهم الروح المسيحية ، فقال
لهم ، ساعدتوني ، وأعطيتوني
الأسطول والسفن والرجال والمال فأننى
سأتى لكم . بهذه الكائنات لأشربها .

فاستعمل هو أيضاً حساسية
فرديناند وايزابيلا للدين ، لكنه في
النهاية ، كان باحثاً عن الذهب واستمر
فيما يسميه البعض بالكشفوف
الجغرافية التي أصبحت عليها البعض
روح المثالية باعتبار أنها نشرت
الحضارة الغربية وما هي في حقيقة
الامر إلا بحث عن الذهب وبحث عن
الثروة وبحث عن مصادر جديدة للرزق .
بالإضافة إلى ذلك لا ننسى أيضاً
استئصال الهنود الحمر .

البداية كانت إذن باضطهاد الآخر
داخل الأندلس كما قلت والتعاون مع
قطاع الطرق والمصوص الذين كانوا
يسيطرون على البحر ، لأن هؤلاء أيضاً
كانوا باحثين عن الذهب فقبل لهم ولماذا
لا تجمع الأساطيل وتبحث عن الذهب
معاً بدلاً من أن نأخذ من بعضنا الذهب
فلماذا لا نتعاون لأخذ ذهب الآخرين ؟



ستأخذ نفس المسار ؟ هل كان عصر النهضة سيبدأ مبكراً عن ذلك أم يتأخر ؟

عمر الفاروق : لا يميل المؤرخون إلى طرح مثل هذه الأسئلة ، المؤرخون المحترفون بطبيعة الحال ، وإنما هم تدخل تحت بند المبرايات الذهنية التي يمكن أن تنتقل بالتواريخ هنا أو هناك لكي تتصور أن ثمة بدايات أخرى أو نهايات أخرى للأحداث .

وهو سؤال مهم بطبيعة الحال ولكن ذلك يقتضى ليس الإجابة عنه فقط وإنما تغيير السياق المؤدى إليه بأكمله وتغيير السياق التابع له بأكمله وبالتالي هذه عملية صعبة جداً .

لكن أعتقد أن رحلة كولومبس قد أدت إلى حلول ، أو إلى إيجاد حل للمشكلة السكانية في أوروبا ، وأوروبا خلال هذه الفترة نمت سكانياً بشكل كبير ، والإقطاعيات ازدهمت ، ووجد الإقطاعيون الحل في تنظيم رحلات الحملات الصليبية بهدف التخلص من هذه الكثافة العالية ، مع أهداف أخرى بطبيعة الحال مغلفة كلها باستعادة الأراضي المقدسة ، لكن بالإضافة لما تسببه الحروب من خسائر بشرية فهي تسهم في حل المشكلة ، والواقع أن العنصر على العالم الجديد تم بالصدف ، وهنا قد اختلف مع الأستاذ الدكتور حسن حنفي فيما ظهر في ثنايا حديثه من أن هناك ما يشبه التعمد في الحركة

من الغرب إلى الشرق ، وهي الآن تعود من الغرب إلى الشرق من جديد .

ثم انه لابد أن نتساءل إلى أى حد ما تزال هناك روح النهضة الأوروبية ، والإصلاح الديني ، روح الحريات العامة ، والعقلانية ، والعلم ، وهل استمرت هذه الروح في العالم الجديد ؟

إلى أى حد هناك إنسانية في العالم الجديد ؟ كلنا نعلم المجتمع الأمريكى وما يسود فيه من عنف وجريمة وفقر وحرب وجنس وأمراض ، إلى آخره ، لابد أن نسأل : إلى أى حد استمرت مثل القرن السادس عشر والقرن الخامس عشر وهل استمرت أم أنها انقلبت على عقبها .

إننا إذا قارنا مبادئ رواد عصر النهضة ونظرنا لنهاية عصر النهضة ، ولو قارنا بدايات العصر الحديث ، ونهاية العصر الحديث لرأينا ربما مصير كثير من النهضةات كيف تنقلب على نفسها ١٨٠ درجة .

■ القاهرة : هناك استفسار يمكن أن يستكمل به الكلام هو ماذا كان يحدث لأوروبا والعالم المعروف أو المكتشف لو تقدم كشف كولومبس للعالم الجديد عن سنة ١٤٩٢ أو تأخر عن هذا التاريخ ؟ هل فعلاً لو تقدم كشف كولومبس للعالم الجديد أو تأخر كانت فترة العصور الوسطى ستطول بعض الشيء ؟

هل كانت علاقات القوة السياسية

نفسها ، الحركة نحو الغرب فالوصول إلى الشرق عن طريق الإبحار غرباً كان ضمن مشروع أسر التجارة العربية . فالمشروع البرتغالي للاستكشاف حول أفريقيا لم يستطع الأسبان إن يشاركوا فيه لأن البرتغال كانت قد سبقت إليه ، هذا الطريق أصبح برتغالياً ، والطريق العربية القديمة كانت تحت سيطرة الدولة المملوكية ولا سبيل إليه إذن لم يكن هناك من سبيل إلا بقبول مشروع كولومبس الذى بدأ خيالها ورفض تماماً ، لهذا السبب الاقتصادى اندفع كولومبس للوصول إلى الشرق ، وليس بهدف اكتشاف عالم جديد فيه غموض أو فيه غير ذلك .

مرة أخرى قبل أن نترك الحديث عن المسألة السكانية أريد أن أعقب على حديث الدكتور حسن حنفي حول اقتران الثقافة التركية بالعربية وما أصبح عليه التركي من سوء السمعة في العالم الأوربي حتى لقب بالشيع ، وأصبحت أغاني الأطفال تذكر التركي لإخافتهم ، واختلطت صورة العرب بالتركي اختلطت في ذهن الأوربي . منذ سقوط القسطنطينية أي قبيل الكشوف الجغرافية . فانا أعتقد أن تخليص الصورة العربية من الصورة التركية في ذهن الأوربي ربما تكون مهمة فكرية هامة جداً في هذه الفترة .

أما المقابلات التي ذكرها الدكتور حسن عما فعله العرب في الأندلس ،

اشكالية الازدهار والسقوط

وبالتالى انتهاء حرية الفكر ، ورفض المعارضة ورفض مواجهة الحاكم ، والرأى الآخر ، الرأى بديل . وبالتالى نقد المعتزلة ونقد الباطنية ونقد الخوارج ونقد كل خصوم الدولة من أجل الدولة القوية .

فى الأندلس بدأ بن رشد يحاول رد الاعتبار لروح التقدم والتاريخ عن طريق العقل وعن طريق العلم وعن طريق البحث فى الطبيعة وقوانينها .. إلخ ، هذه الروح الأندلسية الرشدية هى التى ظهرت فى كولومبس ، لكن طبعها خربه الفزائى بقوة ، وكان ملوك الطوائف ينهون سيطرة رجال الدين ، وبالتالى تمت التضحية بالداخل رأى العقل والعلم والطبيعة وقوانينها فى سبيل سيطرة الفقهاء بدعوى المحافظة على الدولة فانهارت الدولة .

أنا أقول إن كولومبس هنا كان يمثل ، على الأقل من حيث كشف الطبيعة ، وكشف البحر ، والبحث عن الأرض ، والاعتماد على الفلك والخرائط - روح بن رشد ، وهى الروح التى كانت وراء نشأة الحضارة الإسلامية الأولى ، روح المعتزلة وروح الانفتاح على الحضارات الأخرى ، فى الوقت الذى يسيطر فيه الفقهاء وتسيطر فيه الدولة ورجال الدين ، ويشقى بالداخل من أجل الخارج فى الوقت الذى تصبح فيه الدولة ممثلة لعقيدة واحدة ، وهى الأشعرية ، ويعطى الفزائى للناس إحياء علوم الدين

لا تقل فاعلية عن هذه العوامل ، وإن كان الوضعيون وأنصار مذهب « الجمعية التاريخية » لا يعطونها أهمية ، وأهمها روح التاريخ ، وهى فكرة من أفكار هيجل ، إن التاريخ فكرة ، وإن الفكرة روح وبالتالى فإن روح أى حياة هى دوره ، وسأعطى مثلاً على لماذا نشأ كولومبس فى أرض بن رشد ، ولماذا انحصر المد الإسلامى فى سيطرة الفقهاء .

كانت هناك روحان للتاريخ ، روح الفزائى وابن رشد فى تهافت الفلاسفة وتهافت التهافت . الفزائى وربما لأسباب بداية الحروب الصليبية ، لأن الفزائى تولى بعد بداية الحروب الصليبية بعشر سنوات لذلك لم يشر إليها ، ولكنه شعر بأن الدولة فى الشرق فى خطر ، وأنه لايد من إنشاء الدولة القوية مع التضحية بالداخل ، الكل يتكاتف وراء نظام الملك ، وراء الدولة المشرقية ، وراء السلطان ، حتى لو أخذ السلطة بالشوكة دون عقد اجتماعى من أجل الوقوف أمام الخطر الخارجى وهذه العقلية مازالت موجودة حتى الآن ، نضمي بالحريات الداخلية من أجل مواجهة الخطر الخارجى ، كان فى الماضى الصيبرية ، ولا ادرى إذا كان الاستعمار مازال يمثل خطراً خارجياً أم لا حالياً ، لكن التضحية بالداخل من أجل المواجهة الخارجية ، ومادم تم التضحية بالداخل وبالتالى لايد من سيطرة رجال الدين مع رجال الدولة ،

وعما فعله المسيحيون فى الأندلس . فهذه تحتاج إلى وقفة وإلى استقصاء لأنها أصبحت نفمة سائدة فى المجتمع ، مثل التركى البشع عند الأوربيين .

فتذكر الرحلات المتأخرة فى الأندلس بعد سقوط الإمارات الإسلامية حالة من التعامل الحسنه جداً مع الرحالة المسلمين فى الأندلس فهم فى هذه الفترة لم يتعرضوا لآى إرهاب أو اضطهاد ، وأنا أعلم أن هناك حملات تعذيب بشعة ومحاكم تفتيش فى عهد فيليب الثانى خاصة ، لكنها كانت موجهة للعرب واليهود وبعض المسيحيين أيضاً .

أنا لا أريد الدفاع وإنما أرى أنه لايد من إيجاد صيغة أخرى غير المقابلات .. وربما تكون فرصة أن تثير هذه الندوة قضية أن تقابل ما بين صورة العربى التركى ، وصورة المسيحي الأندلسى الأسبانى البشعة هذه ، وأرى أن الدكتور حسن يريد أن يعقب .

حسن حنفى : من الحكمة أن نجمع بين عوامل عديدة من التاريخ - طبعاً الاغ عمر يركز على جوانب التجارة وهذا جيد ، والعوامل السكانية وهذا جيد ، إلى آخره ، لكن هناك عوامل أخرى هو ما سماه هيجل من قبل بروح التاريخ . فهناك عوامل عديدة تحكم فى التاريخ ، هناك العوامل المادية والاقتصادية والتجارية والسكانية والجغرافية .. إلخ ، وهناك أيضاً عوامل



إذن ما الذى يبقى ، يعنى كيف يستمر الوعى الأوروبى وبأى دافع جديد ، فالحال هناك يشعر أن القوس الثانى بدأ يتفلق وكأننا نشاهد سقوط غرناطة ، ولكن ليس من جانب غرناطة ، ولكن من الجانب الآخر . لا أقول سقوط لندن وسقوط باريس أو سقوط برلين ، لكن ماذا يعنى سقوط حائط برلين ؟ على أية حال هذا إحساس عام عند توينبى وعند برجسون وعن ماكس شيلر وعند شينجلر وعند الكثير من الفلاسفة الذين أرادوا تحليل الموقف الراهن الأوروبى ، والكل ينتهى إلى نفس النتيجة تقريباً .

برجسون مثلاً يقول فى الآخر بعد الأخلاق والدين بيد أن الحضارة الغربية يمكن تلخيصها فى عبارة واحدة : « الآلات تنتج ألهاة » . أو ما يقوله هوسرل فى آخر أزمة العلوم الأوروبية ، خطر خطر هى أوروبا ، فعليك أن تختارى إما أن تنتهى لآلك أضعت الإحساس بالحياة أو تنهضى من جديد كما ينهض « فيرنكس » من الرماد ، طبقاً للأسطورة اليونانية القديمة .

وبالتالى عندنا على الشاطئ الآخر ، الشاطئ الجنوبى من البحر الأبيض المتوسط ، هناك إحساس معاكس : صحيح أننا قمنا بحركة تحرر من الاستعمار ، وهو انجاز ضخم تم فى الستينيات وصحيح أننا تعمزنا أيضاً فى

أن اكتشاف الغرب للعالم الجديد كان بالصدفة ، لأن الهدف كان هو الشرق ، كان الهدف هو الهند والصين وجزر الهند الشرقية ، وهنا تصدق مقولة « جارودى » بأن الغرب الأمريكى ما هو إلا عرض تاريخى ، تم اكتشافه ، لأن كولومبس حين وجد جزر « البهاما » ظن أنه وصل إلى الهند ، فالغرب الأمريكى كان اكتشافه بالمصادفة نعم أى عرض تاريخى ، ولكن المحور كان هو الشرق ، فالغرب القديم أى أوروبا تريد أن تسيطر على الشرق ، والشرق كان هو الهدف ، ابتداء من شرق مصر ثم بعد ذلك تم اكتشاف أمريكا كمرض تاريخى .

أريد أن أقول وحتى لا تنسح فى التاريخ فقط ، دون أن يكون العصر الحالى فى الذهن ، إن ما يحدث حالياً بالفعل هو كولومبس من جديد . فانغرب بعد أن قضى أربعة أو خمسة قرون من القرن الخامس عشر ، من الكشوف الجغرافية وحتى الآن ، يشعر الآن أن دوره اكبر ، وكثير من الفلاسفة الحاليين ، فيما بعد الحرب العالمية الثانية بدأوا يشعرون أن « الدورة » بدأت تنتهى ، وأن روح المدمية والنسبية والشك والا أدريّة والتفكيكية قد سادت وأن الله قد مات كما قال نيتشه لصالح الإنسان ورولان بارت يقول فى كتابه « درجة الصفر فى الكتابة » ولكن الإنسان قد مات إلى آخر ما يقول النقاد .

والتصوف ، فى الوقت الذى يعطى فيه الفقهاء لرئيس الدولة العقيدة المطلقة ، والأشعرية ، عقيدة التسلط ، عقيدة الطاعة والولاء أى التصوف وبالتالي ينشأ نوع من الوئام بين مصلحة السلطان فى السلطة المطلقة ورضاء الشعب من خلال قيم التوكل والرضا والورع ... إلى آخره .

□ القاهرة : لكن هل التحول الذى حدث كان نتيجة لعوامل داخلية أم لعوامل خارجية ؟

□ حسن حنفى : قد يكون الغزالى هو المحرك له عندما أعطى الدولة أيديولوجية السلطة وأعطى الناس أيديولوجية الطاعة ، لأنه نشأ فى بداية الحروب الصليبية ، وأنا لا أدري إذا كان هذا الدافع عند الغزالى ، البعض يهاجم الغزالى ويشكك فيه ، لكن أنا أصف فقط الضربة التى قام بها الغزالى لإزالة التقدم فى المشرق ، وأن بن رشد فى المغرب كان بعيداً عن ضربة الغزالى ، وقد حاول رد الاعتبار للعقل والعلم والمراقبة على الدولة والسيطرة على الطبيعة ، ولكن كان قد فات وسيطر الفقهاء على الأندلس وبالتالي لم تعش أسبانيا تقدم الحضارة الإسلامية ، لا فى المشرق ولا فى المغرب ، ولكن الرشدية هى التى ذهبت فى عصر النهضة بعد ترجمة العلوم الطبيعية والعلوم العقلية ... إلخ .

نقطة أخرى أننا اتفق مع الدكتور عمر

اشكالية الإزدهار والسقوط

الأوروبيون أن يفرضوا ثقافتهم على
المكان ؟

□ محمد زهرة : الحقيقة إننا اتفق
مع الدكتور حسن في أن روح كولومبس
كانت روح مفامرة اقتصادية ، كان
ذهابا للتوابل ، والحرير ، وديش
النعام ، والذهب ، وبلغ الشرق ، عن
طريق الإبحار غربا ، كما اتفق أيضا أن
هذه الروح الاقتصادية هي روح اليابان
والنموذج الآسيوية الجديدة ، واتصور أن
هذا هو التحدي الذي سيواجه الغرب
قريبا ، واعتقد أن هذا التصور مبني
على دراسة .

لقد تكلمت في السابق كلاما كنت
أقدم به لما أريد أن أقوله عن خريطة
بطليموس ، وخريطة الإدريسي الذي
يبالغ في امتداد قارة آسيا نحو الشرق .

هذا الخطأ هو الذي حدا بكولومبس
الذي رأى هاتين الخريطتين ، وقرأ
ما كتبه الإدريسي ، وقرأ ما كتبه
« ماركوبولو » أن يتأثر جدا بهذا
الكلام ، وتصور أنه بالإبحار غربا
لمسافات بعيدة سيستطيع الوصول إلى
الشرق .

لذلك فإن كولومبس حين وصل إلى
جزر البهاما وجد أناسا يشبهون ما كتبه
ماركوبولو عن الهنود ، فاسمهم الهنود
الحمراء .

وسأركز هنا على موضوع السكان ،
فنجد أن كولومبس ذهب إلى العالم

طرد الإسلام من أوروبا الشرقية هل لأن
هذه المنطقة الحضارية هي الوحيدة
التي بها احتمال كولومبس جديد ؟
أمريكا اللاتينية انتهت فيها حركات
التحرر ، وانتهت فيها حرب العصابات ،
وانتهى لاهوت التحرير ، فالبركان في
أمريكا اللاتينية تقريبا لم يعد .

□ القاهرة . وماذا عن آسيا ،
اليابان والصين ... إلخ ؟

□ حسن حنفي : آسيا عساق
اقتصادى اليابان وهونج كونج
وسنغافورة ... إلخ ، آسيا لها حساباتها
طبعاً ويمكن القول إن هناك كولومبس
قادم من آسيا باجتماع العلوم
والتكنولوجيا اليابانية مع أسواق الصين
التي يبلغ تعدادها أكثر من مليار ، مع
سبيرييا وإلى آخره ...

ولكن أمريكا تريد أن تظهر كولومبس
آخر في كوريا وفي تايلاند الخ والسؤال
وأرد مطروح الآن : من الذي سيعيد
روح القرن الخامس عشر بعد أن انتهى
أو قارب قوس الحضارة الأوروبية
الحديثة .

□ القاهرة : حتى تكتمل الندوة
نعتقد أن هناك نقطتين مهمتين جداً وهما
التغيرات السكانية التي حصلت نتيجة
الاكتشافات ، ثم تبقى بعد ذلك نقطة
وهي التغيرات التي حدثت في ثقافة أهل
المكان في العالم الجديد ، كيف تُمسرت
الثقافة الهندية القديمة وكيف استطاع

السبعينيات والثمانينيات ، وربما تحولت
ثورتنا إلى ثورات مضادة ، وعاد
الاستعمار من جديد ، هذا صحيح
أيضا ، وأن هناك ردة من جديد على
عودة الاستعمار ، ولكن ربما ليس عن
طريق الجيوش الوطنية العربية وليس
عن طريق جهات التحرير الوطنية ،
ولكن ربما على أيدي الإسلام . وهذا على
أية حال وصف تاريخي صرف . هل
هناك كولومبس جديد ينتج ليس من
اسبانيا والبرتغال وليس من شاطئ
شمال البحر الأبيض المتوسط ولكن من
الشاطئ الجنوبي . أنا في رأي أن هذا
هو هم الغرب حاليا : من هو كولومبس
الجديد بعد أن بدأت روح كولومبس
تختفي في أواخر القرن العشرين .

مهمون هم طبعاً بالقرن الواحد
والعشرين ، ولكن القرن الواحد
والعشرين في الزمن هو التكنولوجيا
والجيل الآخر من التكنولوجيا لكن
السؤال في اللاوعي الأوروبي من أين
تبدأ الريادة من جديد ؟ القرون
الخامسة القادمة في يد من ؟ في يد
أوروبا القديمة ؟ والكل يتلمس مظاهر
العدم فيها . في يد أوروبا الجديدة أي
العالم الجديد ، أي أمريكا وربما أن
أمريكا ما تفعل حاليا من استئساد
بالعالم ، ربما تحاول أن تقوم بدور
كولومبس الجديد . فإين توجهت ؟

توجهت للشرق لضرب العراق
وحصار ليبيا ويعني بماذا نفس محاولة



ديموجرافية أى سكانية كمية .

إذا نظرنا إلى النتائج الانثروبولوجية المتعلقة بسلالات الإنسان نجد أن العالم الجديد لم يكن به إلا الهنود الحمر ، وهى سلالة مغولية (سلالات العالم المعروفة الكبيرة ثلاث سلالات المغولية والزنجية والقوقازية) .

مع الكشف الجغرافية دخلت السلالتان الأخريان إلى أمريكا كما قال الدكتور حسن ، الزوج دخلوا مع عملية العبودية وتجارة الرقيق للزراعة في المناطق الحارة ، زراعات قصب السكر وزراعات القطن والعباق ، فكان ذلك استقدا ما لعصر سلالى لم يكن موجودا قبل ذلك ، أيضا العناصر القوقازية المتمثلة في الأوروبيين لم تكن موجودة ، إذن نتج عن الكشف الجغرافية تعمير العالم الجديد بثلاث سلالات لم تكن موجودة ، بل زيد على ذلك في أمريكا الجنوبية سلالات ليس لها وجود بشكل كبير إلا في أمريكا اللاتينية .

وهو التزاوج الذى حدث بين الثلاث سلالات الأصلية بعضها وبعض الآخر ، لما جاء الأسبان في البداية كانوا فاتحين من الذكور ، فتزوجوا من السكان الأصليين وتزوجوا من الزوج ونتاج من التزاوج بين الفاتحين الأوروبيين وبين الهنود الحمر سلالة جديدة عرفت باسم « المستيجر » ، ونتاج من التزاوج بين الأوروبيين والزواج سلالة جديدة أيضا هى

عوامل عديدة ساعدت على الاتجاه غربا ، لكن يمكن أن نقول أن عدد السكان كان يقدر في ١٧٩٠ بأربعة ملايين نسمة . وبعد مئة سنة أى في ١٨٩٠ ارتفع العدد إلى ٧٠ مليوناً ، وبعد عشرين سنة ١٩١٠ ارتفع العدد إلى ١١٢ مليوناً ، وفي الوقت الحاضر يقدر عدد سكان الولايات المتحدة لوحدها بـ ٢٦٥ مليوناً ، أى من أربعة ملايين سنة ١٧٩٠ إلى ٢٦٥ مليوناً الآن .

لكن هناك أرقام السكان الأصليين ، ولنأخذ المثال التالى : سكان أمريكا اللاتينية الأصليون انخفضوا من ١٢ مليون نسمة ١٦٥٠ إلى ١١ مليوناً عام ١٧٥٠ ، المفروض أن تكون هناك زيادة طبيعية (أى الفرق بين المواليد والوفيات) ولكن بسبب حروب الإبادة نقص العدد مليوناً بعد مرور مئة سنة .

لكن بعد أن تكونت الإقطاعات ، وبدأت عملية جلب الأفارقة (العبيد) زاد سكان أمريكا اللاتينية زيادة كبيرة وسريعة ، فعام ١٨٠٠ كانوا ١٩ مليوناً ، أصبحوا عام ١٨٥٠ ، ٣٣ مليوناً ، وعام ١٩٠٠ أصبحوا ٦٣ مليوناً ، وعام ١٩٢٠ أصبحوا ٩٢ مليوناً ، وعام ١٩٦٠ أصبحوا ٢٠٨ ملايين .

إذن ساقسم النتائج السكانية إلى ثلاثة أقسام : نتائج انثروبولوجية ، ونتائج انتوجرافية أو انشولوجية ونتائج

الجديد أربع مرات ، في واحدة منها ، بنى كولومبس أول مدينة أوروبية في جزر هايتى وأسماءها إيزابيلا نسبة إلى الملكة الأسبانية إيزابيلا التى ساعدته على هذه الرحلة ، ونقل بعض المصاميل التى لم تكن موجودة في العالم القديم ، (الذرة والطباق والدخان) يعنى هذه من المصاميل التى أضافتها الكشف الجغرافية لمعرفة الإنسان الأوروبي الزراعية بعد ذلك انتقل المطاط من البرازيل ، ولم يكن هذا على يد كولومبس ، بل بعده بنحو قرنين ، أى أنه أصبح هناك ثلاثة مصاميل تم نقلها من العالم الجديد إلى العالم القديم .

ثم ننقل خطوة أخرى ، أى إلى بداية الهجرات الأوروبية ، التى بدأت في البداية من شمال أوروبا كما من الأسبان ، وبعد ذلك جاء الإنجليز والفرنسيون والهولنديون ، وبدأوا في سكنى المناطق القريبة في أمريكا الشمالية ، البرتغاليون بعد ذلك اتجهوا نحو الجنوب .

أنا أتحدث هنا عن المهاجرين بعد ١٧٩٠ ، يعنى بعد الكشف الجغرافية بثلاثة قرون ، حيث زادت معدلات الهجرة جدا ، لأنه في البداية كانت هناك مشكلات تقابل المهاجرين ، تتعلق بالهنود الحمر ، والسكان الأصليين ، لكن بعد ثلاث قرون بدأت الهجرة تصبح ذات مغزى ، وبدأ التوسع على الساحل الشرقى لأمريكا الشمالية ، وهناك

اشكالية الإزدهار والسقوط

سرف الفائض السكانى فيها .

الهجرة إلى العالم الجديد ، الهجرة إلى المستعمرات ، التصنيع ، وهذه العوامل الثلاثة التى تغلبت بها أوروبا على الانفجار السكانى ، من القرن ١٧ إلى بداية القرن ١٩ ، فكان العالم الجديد متفلسماً للأوروبيين لكى يعيشوا فى بخصوبة ويكون هناك توازن بين الأرض وبين السكان الذين يتزايدون باستمرار وهذا الجانب يجب ألا يغفل ، وهذا هو الذى تسبب فى الهجرات الحديثة الكبيرة من أوروبا إلى العالم الجديد . ويمكن القول بأنه فى سنة ١٩٤٠ كان عدد السكان البيض فى الولايات المتحدة ١١١ مليون نسمة منهم فى ذلك الوقت ١١ مليوناً مولودين فى غير الولايات المتحدة ، و ٢٣ مليوناً مولودين من أبوين أجانبى المولد ، يعنى الأجانب يشكلون ثلث السكان فى الولايات المتحدة الأمريكية فى ذلك الوقت وهذا عدد كبير .

■ القاهرة : هناك نقطة لمسئها ولم نعطها القدر الكاف وهى أنه كل هناك فى هذا العالم الجديد شعب له ثقافته وحضارته التى يجعلها الناس بعملية متعددة ، نحن نريد الكلام عن هذا الشعب وحضارته ؟

■ عمر الفاروق : فى الواقع أود أن أضيف إلى ما قاله الدكتور زهرة أن السلالة المغولية لم تكن يهدمها التى وصلت إلى العالم الجديد وإنما كانت

٥٦ شخصاً منهم ١٨ غير انجليز والباقي انجليز (حدث الاستقلال إنما ماذا حدث ؟ الاستعمار الأسباني والبرتغالى كان يهجم على أمريكا الجنوبية ، حصلت ثورات من سنة ١٨٣٠ للتحرير أيام بوليفار .

و بدأت الدول تدخل فى نظم معينة ، غلب عليها نظم الانقلابات العسكرية ويقدر عدد الانقلابات العسكرية التى جرت فى أمريكا اللاتينية ، منذ حروب التحرير عام ١٨٣٠ إلى ١٩٨٠ بـ ٥٠٠ انقلاب ، وهذا العدد وهذا النظام لم يكن موجوداً فى أى مكان آخر فى العالم ، قبل أمريكا اللاتينية ، فهو نموذج صمد من علاقات اقتصادية وسياسية وعسكرية إلى العالم كله من أمريكا اللاتينية .

يبقى الجانب الآخر والذى له دور كبير وهو الجانب الديمجرافى والجانب الثالث وهو السكان رقمياً وهى النقطة التى تكلم عنها الدكتور عمر بالنسبة للإقطاع وكثافة السكان فى أوروبا .

كان العالم الجديد أحد العوامل الثلاثة التى ساعدت أوروبا على ألا تشعر بالانفجار السكانى الذى تعاني منه دول العالم الثالث حالياً . أوروبا شاهدة فترة من فترات الانفجار السكانى حيث انخفضت الوفيات بتقدم الطب ، وحافظت أرقام المواليد الطبيعية على ارتفاعها ، الأرض لم تعد تتحلم ، أوروبا وجدت ثلاث عوامل تستطيع

« المولتو » ونتج عن التزاوج بين الزوج والهنود الحمر سلالة ثالثة وهى « الزادو » . الثلاث سلالات « خولاسيه » ، بعض الدول فى أمريكا اللاتينية يغلب عليها بعض هذه العناصر المولدة مثل بيرو وبوليفيا . وهذا ربما له علاقة بالإنتاج وله علاقة بالنظام الاجتماعى الموجود ، له علاقة بعلاقات الإنتاج كلها ، هذا كله موجود ، هذا هو الجانب الأنثروبولوجى الذى أضاف شيئاً لخريطة العالم ، لم يكن موجوداً من قبل .

الجانب الآخر هو الجانب الأنثوجرافى أو الأنثولوجى ، إذا كان الجانب الأنثروبولوجى متعلق بالانسان وسلالاته ، والعالم الأنثوجرافى متعلق بالشعوب ، متعلق بالجماعات البشرية ، سادت نظم اقتصادية معينة وسادت نظم حضارية معينة ، الذى قدم من أوروبا مع الذى كان موجوداً ، ماذا حصل من اختلافهم معاً .

هذه المناطق كان فيها حضارات « الإنكا » وحضارات « الأزتك » هذه الحضارات كلها كانت موجودة ، وكثير من الأساطير والكتابات توضح العلاقة التى تمت بين بعضهم .

الاستعمار الأسباني غير الاستعمار الإنجليزي ، الأوروبيون فى ١٧٧٦ قروا الاستقلال عن إنجلترا رغم أن معظم الموجودين فى ذلك الوقت كانوا من الانجليز (موقع على وثيقة الاستقلال



الجمال الأمريكي المعروف الآن . إلى غير ذلك من أنواع الزراعة في مناطق متعددة ، لكن الأهم من ذلك هذه البراعة التي يشهد لها في مجال العمارة والإنشاء ، هذه التي سجلها الأسبان حين وصولهم ، وإن ذمروها بعد ذلك عن آخرها ، تحت وهم التبشير المسيحي والقضاء على عبادة الشمس والطبيعة التي كانت تسود بين هؤلاء البشر ، هذا التدمير البشع أعقبه عملية بحث عما تبقى قام به مجموعة كبيرة من العلماء مثل بنجهام وغيرهم من رحلات الكشف والبحث والاستقصاء بحثاً عن المدن القديمة ، والمياه والاستيلاك والأريزينا والآنكا والأزتوك وغيرهم من الحضارات التي كانت موجودة ، وثقافات هذه الحضارات بالطبع كانت تقريباً عند مستوى العصر الحجري الحديث ، توقفت عنده بحكم عدم وجود ما يعرف بالتفاعل الثقافي ، لأنها كانت منعزلة عن عملية التفاعل مع حضارات الشرق القديم .

لكنها حققت في بعض المجالات خصوصاً في عمليتي العمارة والإنشاء ما بهر بنجهام وغيره من الأثريين حينما وصلوا إلى هذه المدن القديمة ، وهي ^١أنهيلي المثل حضارة الآنكا أنشأت مئات الأميال من الطرق الممهدة فوق سلاسل شديدة الوعورة نقلت التربة من السهول (بما يشبه مجزئة بناء الأهرام بمصر) إلى المناطق الجبلية أي المدرجات الجبلية لمئات وآلاف الكيلو مترات المربعة .

التي عرفت بعد ذلك بأمريكا الشمالية أو في أمريكا الجنوبية .

ونبدأ بالجنوبية باعتبارها هي التي واجهت كولومبس في أول هذه المواجهات . في الواقع إن هناك شيئاً قابل كولومبس وأشار إليه نحو ما يعرف الآن بأمريكا الوسطى ، وأخبره بوجود حضارات قديمة وممالك مزدهرة في هذه المنطقة ، لكن كولومبس تحت فكرته المتسلطة بالبحث عن الطريق البحري لم يأبه بهذه الفكرة . فماداً كان يوجد في المكان الذي أشار إليه هذا الشيخ ؟.. كانت توجد مجموعة من الحضارات القديمة الراسخة .. هي «المايا» في شبه جزيرة يوكاتان والأزتوك إلى الشمال منها في المكسيك وأنكا إلى الجنوب منها فيما يعرف الآن ببيرو وبوليفيا .

إلى جانب حضارات أصغر متعددة لا داعي للاستفاضة حولها .

هذه الحضارات القديمة بدأت ومرت بمراحل حضارية متزامنة مع حضارات العالم القديم ، بمعنى أنها قد انتقلت من مرحلة جمع الغذاء إلى مرحلة إنتاج الغذاء ، كما أثبتت ذلك الدراسات الأركيولوجية . وفي نفس الوقت الذي بدأت فيه الحضارات في العالم القديم تنتقل فيه من مرحلة جمع الغذاء إلى إنتاج الغذاء ، كما قاموا بعملية تهجين واسعة النطاق لتطويع الحيوانات الموجودة للسر والنقل والحمل وإلى غير ذلك ، فمن ضمن عمليات التهجين

هناك عناصر «تولونينية» من جزر المحيط الباسفيكي وصلت إلى العالم الجديد بخصائص اثنولوجية قوقازية وانتشرت وقابلت كولومبس في رحلته الأولى أي بمجرد وصوله ناقلة خصائص اثنولوجية ، فضلاً عما كشف في حفريات كهوف المكسيك من وصول هجرات أكثر ، إذ لم يكن المدخل الذي اتبعه كولومبس هو المدخل الوحيد في العالم الجديد ، وإنما هناك أيضاً المدخل القادم من الغرب نحو الشرق ، أي من جزر الباسفيكي إلى ساحل العالم الجديد الغربي ، وانتشرت هذه السلالات المبكرة على طول الساحل الغربي ، ثم عبرت سلاسل الجبال الغربية ، وواصلت انتشارها في السهول الوسطى المعروفة الآن بالبراري الأمريكية واندفعت سلالة قوية منها هي الأمريكية (أي أكلي اللحوم النينة) نحو الشمال ، سلالة قوية لأنها استطاعت أن تقترب من حدود المنطقة التي وصل إليها بعد ذلك توماس مان ، التي هي هجرات الفايكنج كما سبق وأشار الدكتور زهرة ، إذن هناك مدخل شرقي قديم اتبع من قبل سكان جزر المحيط الباسفيكي ، وهناك مدخل هو الذي اتبعه كولومبس ، وهناك المدخل الشمالي الذي أتى الفايكنج للولايات المتحدة الأمريكية منه إذن علينا أن نوقع في لحظة وصول كولومبس عناصر بشرية متعددة في العالم الجديد ، سواء في القارة الشمالية

اشكالية الازدهار والسقوط

هجرات إقطاعية ، أى أنها نقلت معها خصائص النظام الإقطاعى الراسخ فى حوض البحر المتوسط فى اسبانيا والبرتغال وإيطاليا ، لماذا هو راسخ فى هذه الجهات ؟ لأن مقومات الزراعة الطبيعية قوية ، وبالتالي الإقطاع المستند على الزراعة قوى فلا يمكن هذه بسهولة فعندما حدثت الهجرات الاسبانية والبرتغالية إلى البرازيل فقط بحكم معاهدة توريس سلاس ، التى أشار إليها الدكتور زهره ، وعندما وصلت هذه الهجرات نقلت معها خصائص النظام الإقطاعى الزراعى بالملكيات الواسعة ، بالعبودية لكن لم يكن هناك من سبيل آخر أمام الفلاحين إلا أن ينتقلوا إلى هذا العالم الجديد بحثاً عن نسبة ليلية من الصركة وإن بقوا فى إطار عام من العبودية كانوا يشاركون فيه الزنوج القادمين من إفريقيا بتجارة الرقيق .

فى شمال غرب أوروبا كانت الصورة مختلفة ، مقومات الزراعة الطبيعية غير كافية ، المناخ غير موات ، التربة من نوع غير جيد ، فكان الإقطاع المستند على الزراعة ضعيفاً ، المدن التجارية تظهر ، الهجرات من المدن التجارية تدفقت إلى العالم الجديد حاملة معها آراء « مارتين لوثر » ، حاملة معها مقومات العصر الصناعى إلى القارة الشمالية كما عبر عنها الدكتور زهره الهجرات الاتجولى ساكسونية التى لم تكن فقط إنجليزية ، وإنما كانت أيضاً المانية وسويدية ومن جميع أركان أوروبا

التي أطلقها عليها هؤلاء البشر القدماء كالنكتيك ، سبيس ناتى ، ابرى ، ايبلاش ، مسيسبى ... إلى ما لا يحصى ولا يعد من أماكن بقيت محتفظة بتسميتها الهندية بحكم التجاور الذى حدث لعدة قرون بين الهجرات الأوروبية البيضاء وهذه القبائل الهندية ، ولم تحقق قبائل القارة الشمالية ما حققته قبائل القارة الجنوبية بحكم توافر الموارد واتساع الأراضى المقدمة للغذاء لهذه القبائل وكما يعبر أرنولد توينبي فى نظريته عن « التحدى والاستجابة » فقد كان التحدى فى القارة الشمالية للتفوق الحضارى والإبتكار أقل منه فى القارة الجنوبية خصوصاً فى ذلك المنق الضيق المعروف بشبه جزيرة يوكتا . الذى يصل ما بين القارتين . ففى هذه المنطقة كان التحدى عالياً وكانت الاستجابة إلى حد ما أكثر من الاستجابة هناك ولكن ذلك لا يعنى أن الفوارق كانت كبيرة للغاية ، فالعزلة هى العامل الأساسى لأن عملية التفاعل الحضارى فى غاية الأهمية ، الوضع انعكس فى القارتين ، فقد أصبحت القارة الشمالية أرقى الآن من القارة الجنوبية ، وهنا أعود إلى منهج الدكتور حسن حنفى فى إطلالته التى أراد بها الانتقال ما بين العصور الوسطى والعصور الحديثة ، فهذه إطلالة من إطلالاته .

ما نوعية الهجرات التى قدمت إلى القارة الجنوبية ، بغض النظر عن كونها لاتينية أو بحر متوسطية أو أصلها كانت

التربة المنقولة من أسفل إلى أعلى .. استتباب الأمن والنظام إلى حد أن أحد الهنود (الهنود لم يكونوا يصفون الحرب بين بعضهم طبعاً) أمسك بالسيف فجرحه لأنه أمسك به من شفرته فلم يكن يعرف الهدف منه .

ولم تكن حضارة الاستك أو ألمانيا تقل عن حضارة الانكا وكانت أصولها تعود إلى عناصر مغولية ، أى عناصر بيضاء وصلت إليها من المداخل التى سبق ذكرها . ولم تكن الحضارات فى أمريكا الشمالية يمثل التقدم الذى حققته فى أمريكا الجنوبية ، فقبل وصول كولومبس كانت هناك تجمعات للقبائل الهندية فى مناطق معينة ، فى منطقة البحيرات ، بجمرات إيرين ميتشنج بشيكافو ، ولا داعى لذكر الأسماء الهندية الآن ، هناك مجموعة القبائل الشمالية الشرقية فى نيوانجلند وهو ما يعرف الآن بنيوانجلند ، وهناك مجموعة قبائل الأباش ، وهناك مجموعة قبائل السهول الوسطى ، وهناك مجموعة قبائل الروكس ، وهناك مجموعة قبائل الجنوب الغربى ، وهناك مجموعة قبائل الساحل الغربى ، كانت مجموعات القبائل هذه تستند إلى تسميات لغوية ، ومجموعات لغوية .

ومن المدهش أن عشرات من تسميات الأماكن فى العالم الجديد هى تسميات هندية ، أى أن الأماكن وإن فقدت البشر بقيت محتفظة بأسمائها



الغرب ، بدأ التراجع وتباغت أوروبا محاولاتها لاسترداد ما فقدته أولا بالحملات الصليبية المتتابة محاولة اختراق القلب وصولاً إلى بيت المقدس ، ولكن القلب كان أقوى من أن يخترق ، فتراجعت الحملات الصليبية وأحدة بعد الأخرى ، وإن كانت في فترة من الفترات استطاعت أن تصل إلى الشام كما نعرف جميعاً ، وتحررت بعد معركة حطين ، ثم عادت بعد ذلك محاولات لم تتوقف .

في القرن الثالث عشر أدركت أوروبا تماماً استحالة اختراق القلب المملوكي ، بل أن الممالك استطاعوا أن يسيطروا على قبرص نفسها ، أي أنهم قد اقتربوا للغاية وكما نعلم سيطروا على صقلية وبقي فيها فترة إلى آخر ذلك .

مع اليقين الأوروبي لاستحالة اختراق القلب المملوكي بذرت فكرة البحث عن طرق بحرية جديدة ، وهي الفكرة المحركة لكولومبس ، والمنشروع البرتغالي .

كولومبس ممثل المشروع الأسباني والمشروع البرتغالي ،

وقد نجحت أوروبا في مشروعيتها وبإدارة أضافت إليها العالم الجديد أيضاً لكي تحل جميع مشاكلها ، وثالثاً مع انقطاع طرق التجارة عن الدولة المملوكية سقط العالم العربي الإسلامي تماماً في البشر العثماني ، وبدخل في غيبوبة تاريخية تحتاج إلى توصيف لسنا الآن في مجاله .

الأفريقي . هذه الجولة انتصرت فيها الدولة العربية الإسلامية انتصاراً كاملاً وتراجعت فيها الدولة البيزنطية إلى ما وراء جبال طوروس ، ما معنى هذا ؟ ليست حركة الفتوح مجرد أراض تضم ، إنما معنى هذا السيطرة التامة على جميع طرق التجارة في العالم القديم التي تصل بين منطقتي الإنتاج في الهند وأوروبا وحوض البحر المتوسط إذ أصبحت كلها في يد العالم الإسلامي ، ولم تتوقف أوروبا عن محاولة استرداد طرق التجارة القديمة .

هذه هي صلب المعادلة - معادلة الصراع ، الرغبة في استرداد ما سبق لها أن فقدته من طرق التجارة .

اتبعَت الدولة العربية الإسلامية أسلوبين للإحاطة بما بقي من حوض البحر المتوسط أي الساحل الشمالي ، أسلوب من الشرق لمحاولة إسقاط القسطنطينية ، وأسلوب من الغرب ، بمحاولة اختراق جدار البرانس بعد أن استولت على الأندلس .

أوقفت الأولى أمام مقاومة القسطنطينية وأوقفت الثانية بمعركة « تورابواتيه » أو معركة بلاط الشهداء الخطيرة جداً لأن منذ هذه المعركة بدأ التراجع .

تلك كانت الاستراتيجية الإسلامية لمحاولة الإحاطة بالساحل الشمالي الأوروبي في جنوب فرنسا ومن جنتها ، القسطنطينية من الشرق والأندلس من

الشمالية والغربية . وهو ما يفسر ما حدث بعد ذلك فيما يعرف بالحرب الأهلية سنة ١٨٦١ بين الشمال والجنوب ، إذ انتقل التصادم ما بين المدينة التجارية ، والإقطاعية الأوروبية إلى الولايات المتحدة ، بعد تأسيسها فيما عرف بالولايات الشمالية التجارية الصناعية ، والولايات الجنوبية الزراعية ، وكان أوروبا قد انتقلت ، في جملة أخرى ، إلى القارة الشمالية .

لكن بشكل عام كانت الغلبة للحضارة والثقافة الصناعية التجارية التي التت بتأثيرها على الولايات الجنوبية وأخضعتها . لكن أمريكا اللاتينية لم تتخلص ، وحتى المكسيك لم تتخلص من خصائص العصر الإقطاعي الأوتقراطية والاقطاعيات الواسعة والعبودية والفوارق الطبيعية التي كانت تميز الاقطاعية الأوروبية ولا تزال بعض المحاولات المالية لإصلاحها ، لكن البنية رسخت على هذه الشاكلة .

لم يتبق لدينا الآن سوى استعراض سريع لما أحدثته هذه الكشوف من تغيرات جزئية في البنية السياسية في العالم ككل .

الواقع إن ذلك يقتضى رحلة تاريخية قصيرة إلى ما قبل الكشوف الجغرافية حينما تغيرت خريطة القوى العالمية بتراجع الامبراطورية الرومانية إلى أوروبا ومع حركة الفتوح الإسلامية التي سيطرت على الشام ومصر والشمال

اشكالية الازدهار والسقوط

ان نحلها دون أن نرجع بها إلى هذه الفترة من الكشوف ؟ ..
الإجابة عندى : لا .

فمنذ هذه الكشوف ، وضع ذلك الخط الفاصل أو عتبة المغارقة بلغة الإحصاء ، بين ما نعرفه الآن بالعالم المتقدم ، والعالم المتخلف .

لا أريد أن أناقش معنى التقدم ، أو التخلف بالمعنى الثقافي ، ولكن يكفى أن التبعية الثقافية هي الانسحاق بالكامل للعلم الأوربي والتبعية الاقتصادية هي الانسحاق بالكامل إلى العلم الأوربي والأمريكى مع وجود أجنحة يابانية أو غير ذلك ، لا أظنها تمثل كولومبس الجديد على الإطلاق ، فكولومبس الجديد قد ولد بالفعل سنة ١٩٥٧ برحلة جاجارين إلى الفضاء ، فهذا هو كولومبس الجديد . وأعتقد أنه وكما تمثل كشوف كولومبس نقطة تحول في تاريخ العالم ، فكذلك هذه الرحلة الأولى إلى الفضاء ، بغض النظر عن كونه سوفيتيا أو أمريكيا ، تمثل خطأ سوف يذكره التاريخ بعد مئة سنة باعتباره نقطة تحول تقارب نقطة التحول التي وضعها كولومبس ■

السيطرة على مناطق الإنتاج ، الخامات ، الشعوب الأسواق ، طرق المواصلات ، الثقافة ، التبعية ، ويظهر نموذجان بريطاني وفرنسي لكل منهما اتجاهه في الاستعمار ، عملية السيطرة على مناطق الإنتاج والشعوب وطرق التجارة أدت إلى ما يعرف بلغة الاقتصاديين بـ « سلم الأثمان » ، للخامات جميعها ، وللمصنوعات جميعها ، بحيث تبقى اثمان الخامات عند أدنى المستويات ، وتتضاعف اثمان المصنوعات إلى أعلى الفارق لا يصدق ويعكس المصلحة ، من صاحب المصلحة في وضع سلم الأثمان الراهن للخامات ؟

لنقارن بين سمر قنطار القطن والقمصان المصنوعة من قنطار واحد من القطن لكي يقيس الفارق ما بين الثمنين . هذا مثال بسيط إذن أنتجت هذه العملية كلها سيطرة على الأسواق ، سيطرة على الثقافات انتشار اللسان الأوربي الانجليزي ، التبعية الثقافية وبوجه خاص ، هذه التبعية الثقافية وقبلها التبعية السياسية هي التي أنتجت طبقات موالية إلى حدود بعيدة ، نفسية وغير ذلك والسيطرة الاقتصادية الآن هل يمكن أن نكتشف هذه الخصائص أو

فما هي التداعيات بعد ذلك إنها تتمثل في الآتي : الثورة التجارية والكشوف التي حقلت من التوسيل ما يكفى للثورة الصناعية ، خصوصاً بعد أن تصدرتها بريطانيا ، التجارة تحتاج الطرق ، الصناعة تحتاج مناطق الإنتاج ، بما فيها من خامات النتيجة : الاستعمار . والاستعمار سيطرة على الطرق ومناطق الإنتاج .

لم يكن الاستعمار ضروريا في مرحلة التجارة ، لذلك اكتفت البرتغال بإنشاء محطات تموينية ، ولم تقتحم مناطق الإنتاج ، لكن مع الثورة الصناعية التي سوت بالثورة التجارية التي أعقبت الكشوف الجغرافية : أصبح الاستعمار ضرورة حتمية للصناعة الأوربية ، واندفعت نحوها بكل قوة ، وبعد أن اكتشفت العالم الجديد ، بأكمله عادت لاكتشاف العالم القديم ، لأن العالم القديم كان مجهولاً ، كانت أفريقيا مجهولة ، وأجزاء منه واسعة مجهولة لم يكن تم اكتشافها فهو قد اكتشف بعد العالم الجديد ..

أفريقيا اكتشفت بعد أمريكا .

المهم في هذا هو ما الذى حدث خلال فترة الاستعمار ؟



اكتشاف أمريكا

٥٠٠

عام

تحت ————— وفيات

مقدمة

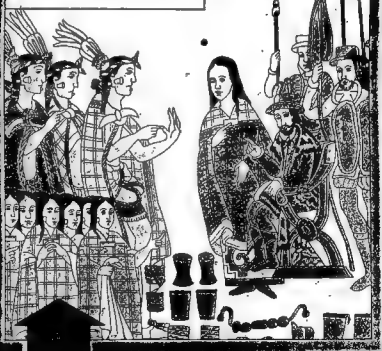
فما عندما نزل « كريستوبال كولون » الشهير بكريستوفر كولومبس » ورجاله في ١٢ أكتوبر ١٤٩٢ لأول مرة — إلى بعض شواطئ أمريكا الوسطى ؛ لم تكن بداية هذا الغزو الواسع النطاق لأمريكا سوى لحظة في سلسلة طويلة ومتشابهة من تاريخ نهايات العالم القديم . فهذا الغزو/الاكتشاف والذي كان يهدف إلى الوصول للهند غربا ، بقصد الحصول على كميات ضخمة من الذهب كما كانت تشير بعض التقارير القديمة ، لدرجة إطلاق اسم « جزر الهند الغربية » على الأرض الجديدة ؛ كان هذا الغزو/الاكتشاف تنويعا لمحاولات عديدة سابقة من جانب القوى الإمبريالية البازغة في أوروبا وبخاصة أسبانيا والبرتغال ، كان هذا الغزو/الاكتشاف خطوة من خطوات انطلاق هذه القوى الجديدة في العالم القديم نحو إكحام سيطرتها على أقدار هذا العالم عن طريق اكتشاف مسالك بحرية جديدة وملائمة بعيدة عن تلك المعروفة التي يسيطر عليها أمراء وتجار الموانئ الإيطالية وسلاطين مصر من الممالك والتحكم من خلالها في التجارة الدولية من المشرق إلى الغرب وبالعكس . ومن ثم كانت المحاولات الجديدة في اتجاهين : غربا

تزييتان تود وروف

فتح أمريكا
مسألة الآخر



ترجمة: بشير السباعي





العالم القديم

على فمى

مراجعة متعاطفة مع ما ذهب إليه الكاتب البلغارى الأصل ، المقيم فى فرنسا (المركز الوطنى للبحث العلمى) تزفيتان تودوروف ، فى مؤلفه « فتح أمريكا - مسالة الآخر » ، من أن رحلة كولومبوس إلى العالم الجديد كان لها عدة أهداف تتمحور حول عمودين أساسيين : الرغبة فى الحصول على الذهب ، ونشر المسيحية الكاثوليكية .

كاملتان ! وهنا لا بد من إشارة تساؤل رئيسى : مجهول من ؟ مجهول من الحضارة الأوروبية أو بمعنى أدق مجهول من حضارات العالم القديم ، بينما هاتان القارتان تعجان بحضارات زاهرة للهنود الحمر وبممالك مستقرة منظمة ، وبشعوب لها ثقافتها وأديانها ونظمها الحكومية والإدارية والاقتصادية ولها جيوشها بل لها نظام متكامل من العلامات على حد تعبير تودوروف ونحن — فى هذا — نتفق مع « فريال جيزول غزول » فى تقديمها الرائع للترجمة العربية. لكتاب تزفيتان تودوروف [فتح أمريكا - مسالة الآخر] والذي ترجمه إلى العربية باقتدار بشير السباعى ، [دار سينا للنشر - القاهرة ١٩٩١] ، نتفق مع فريال غزول فى : أن مصطلح اكتشاف أمريكا يتضمن عنصرية وتمحوراً أوروبياً ومركزية غربية ، لمناقرة المكتشفة (بفتح الشين) كانت مجهولة لأوروبا وللعالم القديم فقط ، بينما كانت عامرة بسكانها الاصليين ذوى الحضارات العريقة مثل الأزتيك والمايا والانكا .

حول المواضع المحركة لغزو أمريكا

٤ - يرسم « تودوروف فى مؤلفه الغذ السابق الإشارة إليه ، لوحة تفصيلية موثقة عن أهداف رحلة كولومبوس هذه ،

للوصول إلى الهند (وبذلك تم اكتشاف وغزو أمريكا) ، وأيضاً جنوباً على امتداد الساحل الأفريقى (وبذلك تم اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح) . ومن عجب أن الاكتشافين قد تما خلال عقد واحد [الأول عام ١٤٩٢ والثانى عام ١٤٩٥] .

٢ - وكان من الظروف المهيئة لهذه المحاولات ، التخلص من الإمارات الإسلامية وشبه جزيرة إيبيريا [أسبانيا والبرتغال] بعد حضارة أندلسية زاهرة فى معظم عهودها لفترة ثمانية قرون . كان عام ١٤٩٢ قد شهد أيضاً سقوط غرناطة آخر معاقل الاندلسيين ، وكان قد تم طرد بقايا المسلمين وأيضاً الأقلية اليهودية من شبه الجزيرة ، بل بدأت أسبانيا فى أخذ موطئ قدم على الشاطئ المغربى الإسلامى بالاستيلاء على سبتة ومليلية وهما تحت السيطرة الأسبانية حتى الآن [. كان حلم ثمانية قرون من « العدو » الشهيرة بين الشمال الأفريقى والاندلس قد تبدد .

اكتشاف ام غزول ؟

٣ - فى تقديمنا ان اصطلاح اكتشاف أمريكا ، وهو الاصطلاح الذى يسود معظم الأدبيات ذات العلاقة ، هو اصطلاح مضلل وسيىء النية . فالإكتشاف يعنى الكشف عن مجهول ! وهذا المجهول — هنا — قارتان

تحولات العالم القديم

سبيل المثال ، فيقرر « تودوروف » بأن عدد السكان بها كان عشية الغزو نحو خمسة وعشرين مليون نسمة ، بينما بلغ سكان المكسيك في عام ١٦٠٠ نحو مليون نسمة فقط . ويرجع تودوروف هذه الإبادة الجماعية إلى عدة عوامل : أولها : القتل المباشر من خلال الحروب والمعارك . وثانيها : المعاملة السيئة للمواطنين الأصليين من جانب الغزاة والمتحملة في ظروف العمل القاسية التي فرضها الغزاة والظروف المعيشية المتدهورة وبخاصة في عمليات ومناطق المناجم . وثالثها : العدوى الميكروبية الواسعة النطاق التي تعرض لها الجانب الأكبر من السكان الأصليين نتيجة الانتقال الميكروبي من الغزاة إليهم .

الغزو الأسباني لأمريكا في سياق التحولات بالعالم القديم

٩ — وهكذا كشفت الإمبريالية الأوروبية البازغة آنذاك ، عن أساليبها الملتوية في التمسك بقشرة دينية واهية ، وعن نظرتها الذاتية المتفوقة إلى (الأنا) في مقابل نظرتها الدونية إلى (الآخر) .

١٠ — ولربما تكشف هذه الإمبريالية أيضا عن ربط وثيق بين أحداث الغزو لأمريكا من ناحية ، وطرد المسلمين من الأندلس مع استخدام أقصى أساليب العنف في ذلك وقسوة محاكم التفتيش لسرد من بقى من المسلمين عن ملتهم مع استخدام أبشع

بالضرورة إذ أن هؤلاء الهنود دينهم أو أديانهم وحضاراتهم وثقافتهم المتكاملة في نظرهم .

٧ — فنشر العقيدة الكاثوليكية بين الهنود ، يفترض أن هؤلاء الهنود سوف يعتبرون مساوين للغزاة الأسبان أمام الرب . ولكن ماذا إذا كان هؤلاء الهنود غير مستعدين لتسليم نزواتهم للغزاة مقابل العقيدة الوافدة ؟ ، أو ماذا — بالأحرى — إذا كان الهنود في غنى عن تقبل هذه العقيدة أصلا ؟ هنا لا مناص من إخضاع الهنود بالقوة حتى يتسنى للغزاة الحصول على الذهب . وهنا — تحديداً — تتضح العلاقة أو بالأحرى جوهر العلاقة ، وهو أن هؤلاء الهنود يجدر بضمهم في المنظور البشري هذه المرة في وضعية لا مساواة مع الغزاة (أي علاقة دونية) .

٨ — وقد تسعفنا بعض الحقائق الرقمية التي يقدمها « تودوروف » في دعم الصورة الأنفة . فيقرر « تودوروف » أن عدد سكان الكوكب حوالى عام ١٥٠٠ لابد أنه يبلغ نحو ٤٠٠ مليون نسمة ، ويجأجراء بعض العمليات الحسابية ويجبر الأرقام ، يتضح أنه كان يسكن نحو ثمانين مليون نسمة في القارتين الأمريكيتين . وبحلول أواسط القرن السادس عشر أى بعد نحو ستة عقود فقط من الغزو ، يكون قد تبقى من الملايين الثمانين نحو عشرة ملايين فقط . أما بالنسبة للمكسيك على

والتي تتمحور حول هدفين : أولهما : الرغبة في الحصول على ذهب وفير غير مصدود ، حيث كان يسود الاعتقاد آنذاك بأن الذهب يولد في هذه الأنصاع : وثانيهما : نشر المسيحية الكاثوليكية في هذه المناطق وحظر دخول غير الكاثوليك إليها . ويلاحظ أن المذكرات واليوميات والرسائل وكافة الوثائق الأخرى ، تعتمد إلى ترتيب هذين الهدفين على نحو « تلف » ، بأن تجعل من الهدف الدينى هو الأول في السياق .

٥ — ويبين من هذه الوثائق — على نحو واضح — أن الهدف الرئيس وراء الحصول على الذهب بوفرة ، هو الرغبة في تمويل حملات صليبية جديدة [أسبانية تحديداً] لاسترداد الأراضي المسيحية المقدسة في فلسطين من أيدي العرب المسلمين ، وبخاصة القدس الشريف .

٦ — وتشير الوثائق إلى تداخل مثير بين الهدفين ، وفي الوقت ذاته إلى تناقض ملحوظ ، فالأسبان الغزاة يعدون إلى تقديم الدين إلى الآخر (الهنود) ، مع بعض الهدايا الرخيصة مثل الزجاجات الفارغة للخمر والخرز ونحو ذلك ، مقابل الحصول على الذهب من الهنود ! وهنا نلاحظ أن المبالغة غير مناسبة من جهة ، وذات طابع إذعائي من جانب الهنود المغلوبين على أسرهم من جهة أخرى . كما أن الدين الذى يكفى الأسباب بتقديمه للهنود قد لا يقيدهم



طرق التجارة العالمية من مصر إلى رأس الرجاء الصالح بالدوران حول القارة الأفريقية .

١٣ — ونلاحظ هنا قصر الفترة الزمنية التي فصلت بين اكتشاف رأس الرجاء الصالح (١٤٩٥) وتحول طرق التجارة العالمية (حوالي ١٤٩٨) من ناحية ، ونجاح جحافل العثمانيين في غزو مصر (١٥١٧) ، وبداية العد التنازلي لخراب مصر على كافة الأصعدة .

١٤ — ولعله مما يحتاج إلى التفتاة هامة ، أن الغزو العثماني صوب مصر وغيرها من الاقطار العربية ، كان متدشرا بعباءة الدين نفسه (الإسلام) وهو الدين الرسمي الغالب على مصر وعلى هذه الاقطار ومن ثم كان من غير المجمل التمسح في عباءة الدين لتبرير الغزو ، بيد أنه يجب النظر إلى هذا الوضع بمنظار السياق التاريخي آنذاك من أن العبء الإسلامية كانت تنسج لى غزو أدام قد صدر من إحدى مناطق دار الإسلام بغض النظر عن الدوافع الحقيقية وراء هذا الغزو ، ومادام تم هذا الغزو تحت راية الإسلام ولو من قبيل التمسح بالشكل .

١٥ — يُبَد أن القوة الإمبريالية (ذات الطابع الشرقي الإسلامى) آنذاك ، والتي تمثلت في الدولة العثمانية الفتية اليازة ، لم تك لتقوتها فرصة التمسح باستار الدين مرة أخرى (وهو

سواء في شمال البحر المتوسط حيث كانت توجد المراكز التجارية المزهرة للموانئ الإيطالية أو في جنوب البحر المتوسط من خلال الموانئ المصرية (الاسكندرية والسويس) وما بينهما من طرق القوافل البرية .

١٦ — كان الاقتصاد السياسى للعالم القديم يتفكك ويتحلل ، وكان سلاطين المالك بمصر يدركون خطورة الغزو البرتغالى والاتصاف حول المصالح الاقتصادية لمصر ولوانء شبه جزيرة العرب ، كما كانوا يدركون خطورة الآثار المترتبة على تناحر امراء الطوائف في الاندلس ، وتحلل الإمارات والديولات الأندلسية وبينما وقف سلاطين المالك في مصر مكتولى الأيدى أمام أصوات الاستفساة التي كانت تنبعث من الاندلس المندهرة لأسباب تتعلق بموازين القوى على ضوء وضعية بعد المواصلات آنذاك بين مصر والاندلس ، نجد أن سلاطين المالك بمصر قد بذلوا جهودا جبارة لمقاومة الاندفاع الإمبريالى البرتغالى صوب بعض الموانئ بشبه جزيرة العرب . كان دفاع سلاطين المالك المصرية دفاعا مجيدا في هذا الميدان . بيد أن عوامل التحلل في الدولة المملوكية بمصر كانت عاتية ، بحيث لم يقدر لهذه المقاومة المملوكية النجاح في صد الإمبريالية البرتغالية البحرية ، وبخاصة بعد الانهيار البالغ الذى أصاب الاقتصاد المصرى بعد تحول

أفانين التعذيب في ذلك ، هذا من ناحية أخرى . وهذا الربط الوثيق بين الحدثين التاريخيين المتزامنين يتردد على الدوام في الوثائق التي تركها لنا كولومبس ، على نحو صريح . وهنا يمكن أن نلاحظ بوضوح النظرة الذاتية المتلوقة إلى (الانا) في مقابل النظرة الدونية إلى (الآخر) ، وهم — هنا — مسلمو الاندلس وأيضا اليهود ؛ بغض النظر عن جهوده هؤلاء ولوشك في خلق حضارات يانعة بالاندلس ، والإسهام في تزويد أوروبا بالكامل ، والتمهيد لعصر النهضة الأوروبية .

١٧ — وبينما كان الغزو الإمبريالى الأسباني ضد السكان الأصليين لأمريكا ، يسمي قدما باتباع كل أساليب المكر والخداع والقهر والعنف والتجسس وتخريب الحضارات القائمة والنهب اللامعود وسوء استخدام العلامات ومعطيات التراث للسكان الأصليين لأمريكا واستغلالهم إلى أقصى الحدود البشرية ؛ بينما كان يحدث هذا على قدم وساق ؛ كانت الإمبريالية البازغة المفاخرة للبرتغال تنجح في تسخير الحملات البحرية على طول الساحل الأفريقى الغربي في اتجاه الجنوب للالتفاف حول القارة الأفريقية ، ونتيج في اكتشاف الطريق البحرى التجارى الجديد في اتجاه الأسواق الهندية وأسواق جنوب شرق آسيا بالالتفاف حول شبه جزيرة العرب ، وضرب التجارة المحلية التقليدية في مقتل ،

تحولات العالم القديم

رموز الأفعال العربية الحديثة

٢٠ - ومن عجب ومن أسف معاً ،
ان الجامعة العربية ومعظم الحكومات
العربية ، قد سارعت - بدون محاولة
للفهم - للمشاركة في الاحتفالات التي
أقيمت بإسبانيا في خلال عام ١٩٩٢ ،
للاحتفال بمرور خمسة قرون على خروج
المسلمين من الأندلس واكتشاف
أمريكا ، وكان المضمار العربية
الراهنة أضحت بلا ذاكرة وبلا وجدان
جميعاً .

٢١ - وقد يكون من الملائم -
هنا - الدعوة إلى احتفالات عربية -
في سياق مختلف - للنداء عبر الماضي
وللتعريف على دروس التاريخ . ولكن
هيهات - في ظروف التردى - أن يطاع
لقصير امر ! ■

فنا

الشرقي العثماني يتجه صوب الغرب
الأوروبي تحت مبرر تعويض الخسائر
التي حاقّت بدار الإسلام من جراء
الخروج من الأندلس وبعض جزر البحر
المحيط ، أي هو أيضاً أي الاستعمار
الشرقي العثماني يعمل تحت ستار
الدين .

١٨ - ومن الصعب حصر هاتين
الظاهرتين الاستعماريتين غرباً وشرقاً
على حد سواء . بيد أنه بات من
الواضح - الآن - وبعد مرور خمسة
قرون على بدايات هاتين الظاهرتين
الاستعماريتين ، كيف أن الكثير من
الآثار والانعكاسات المترتبة عليها مازال
نعيشها : النزعة الإمبريالية لدى الدولة
القوية الوريثة للاستعمار الغربي متمثلة
في الولايات المتحدة الأمريكية ، وتخلف
العالم العربي والإسلامي ، والنزاع
اليوناني التركي بقرص ، والتوتر
والحروب الأهلية في البوسنة ، فضلاً عن
بعض الصراعات الإقليمية ، مثل
الصراع المكثوم بين إسبانيا والمغرب
حول سبتة ومليلة .

١٩ - بل إننا ندخل ظاهرة
الاستعمار الصهيوني الاستيطاني في
فلسطين المحتلة ، في سياق الآثار
والانعكاسات المتخلفة عن الظاهرة
الاستعمارية التقليدية ، والتي بدأت في
الظهور بفوز أمريكا . وذلك من قبيل
التمسح بالفكر الديني والدفاع عن
مقولات دينية توارثية عقيمة !

هنا الإسلام) ، في اندفاعها صوب
الغرب الأوروبي وحتى أبواب فيينا ،
بجدة تعويض ما خسرت (دار
الإسلام) من الأندلس وبعض الجزر
بالبحر المتوسط .

١٦ - وهنا نلاحظ مدى التشابه بين
الظاهرة الاستعمارية في الغرب
المسيحي (أسبانيا والبرتغال) من
ناحية ، وبين الظاهرة الاستعمارية في
الشرق الإسلامي (الإمبراطورية
العثمانية) من ناحية أخرى . فكل من
هاتين القوتين الاستعماريتين - برغم
تعارضهما الظاهر - تستخدم رايات
الدين في تحقيق المكاسب الاقتصادية
وفقاً للنموذج الإمبريالي التقليدي .

آليات وأثار الظاهرة الاستعمارية التقليدية

١٧ - وهكذا فإن آليات الظاهرة
الاستعمارية - في أشكالها التقليدية -
كانت تعمل على نحو واحد . فهي تنسثر
دائماً تحت ألوية الدين (أي دين !) ،
على نحو مضاعف يخفي الأهداف
الاستعمارية الإمبريالية الحقيقية .
فالاستعمار الأوروبي الآسياني في غزبه
لأمريكا ، يعمل تحت ستار نشر
الكاثوليكية في الأرض الجديدة ،
للحصول على الذهب ، ثم التحول
لاستخلاص الأراضي المقدسة بالشرق
من أيدي المسلمين . والاستعمار



اكتشاف امريكا

٥٠٠

عام

الحريّة الفردية فى التراث الأمريكى

شوقى جلال

الانسلاخ عن فكر التنوير

المواجهة العملية لكل ما يطرأ من أحداث .

وتضافرت كل هذه العوامل فى منتصف القرن ١٩ لتفقس روح التفاؤل والنزعة القومية . وظلت الحديث عما سمي المصير الأمريكى . واقترن ذلك بالحديث عن الحاجة إلى نظرية جديدة تقول إننا لا نقضى بالقانون الطبيعي بل قدوتنا الثروات الطبيعية والمادية بمعنى المال والبشرية لتحقيق تقدم لا نهائى فى جميع المجالات^(١). وكان هذا أول إقرار بالتحول الفكرى والنظرى عن أفكار الحرية الفردية والديمقراطية سواء التى وفدت معهم أو تلاومت مع أهدافهم وسلوكهم فى حقبة المنافسة . وكانت هذه الفطرة بذرة أولى ضمن بذور أخرى متفرقة غرست هنا وهناك تعبر عن فكر جديد يلبي متطلبات ولادة لغة مهيمنة تبحث عن فكر متكامل لها يحدد نظرتها إلى الوجود والحياة ، ويبرر نهجها ،

استعراض نقدي لحالة
التشاؤم التى سادت المجتمع
الأمريكى خلال ما يسمى بالعصر
الذهبي (١٨٧٠ - ١٩٠٠) الذى
كان مرحلة مخاض لولادة تيارات
فكرية عبر عنها الأدب فى صور
متنوعة عكست المشكلات
الاقتصادية وأزمة المثقف الفرد فى
مجتمع يرى أن الغاية تبرر
الوسيلة .

فا عاشت الولايات المتحدة حالة تغير سريع على مدى القرن ١٩ . وبعد أن كان اقتصادها فى حالة فيض وسيلة دافقة فى بداية القرن ، تضخم على نحو سرطانى فى نهايته . وابتلعت المؤسسات الكبرى المؤسسات الصغرى . وتلاحقت الأحداث سريعة . ويبدو أن هذا التغير السريع لم يكن يمهّل رجال الفكر لتأصيل فكرهم على أسس نظرية تعبر عن أصحاب المصلحة من عناصر وقوى البنية الاجتماعية ، سواء فى السلطة أو المعارضة ، أو ربما لأن هذه البنية لم تكن فى بداية القرن قد اكتملت مقوماتها كقومية لها جذورها وتاريخها ومصالحها المشتركة وآسألها ورؤيتها . لذا فنحن أول الأمر بالوارد من الفكر إلى حين النضج . وإفادهم ذلك كاداة مؤقّتة فى التعامل مع وقائع الحياة المباشرة واضطرتهم سرعة الإيقاع إلى

أهدافه وأخلاقه الربح والآن . وكل ما يسد أمامه هذا السبيل إنما يشكل قييداً على الحرية الفردية إذ انحصر المفهوم في هذا الإطار فقط .

النجاح لا يعرف الأخلاق

وظهر على السطح شيء جديد ولا أقول وليد ، إذ كان موجوداً ولكن لم يكن له الحضور القاهر ، شيء لا يطلب إلا أن تتاح له الفرصة والحرية شيء فردى خالص أو أناني ، ويرى الحرية كل الحرية في قيم بذاتها : الشراء والسلطة القوة والسيادة ، الشره للثروة وفتح الحياة . الحرية هي الفرصة للاككتساب والتملك والاستمتاع الفردي . ويدفع حياته ثمناً لذلك . وأصبح المجتمع كيئناً مانعاً . واختلطت القيم الأخلاقية وإن ظلت الحرية بالمعنى السالف هي القيمة العليا ، وهي الحرية التي لا تعرف حدوداً لنفسها .. الكسب والشراء المهول هذا أو القبر^(١) وضاعت الأخلاق التقليدية : وأُثحت فاعلية القوانين ، وصيغت قوانين جديدة تعبر عن مصالح رجال الأعمال المسيطرين على السياسة . وأصبح القول المأثور : كل ما يحقق الكسب ، حتى ولو كان النهب ، فهو موضع تقدير^(٢) وهو ما يتفق مع قولة الكسندر هاملتون التي قالها بعد حرب الاستقلال مما يكشف عن أصالة هذه الأخلاقيات و «أصالة» هذه الروح أو المزاج . إذ أكد هاملتون أنه حري في استخدام ذكائه لأنه أداته في مواجهة المشكلات العملية التي تنجم عن موقف جديد طارئ . ثم قال : «النجاح لا يعرف الأخلاق»^(٣) . وبعد أن كان الآباء المؤسسون يؤمنون بأن الفضيلة تعني كسب المال ، وأن الفقر دليل على



فيسبغ عليها مشروعية نظرية تخرج عن إطار المشروعية الديمقراطية وحدود التعاقد الاجتماعي والحرية الفردية بالمعنى الذي حدده عصر التنوير .

أخلاق بغير مسئولية :

وفي هذه الحقبة أيضاً بدأت الطبقة الوسطى الأمريكية تقيم ثقافتها الخاصة ، وتتصنع عن معايير أخلاقها على النحو الذي يتسق مع أفكارها ومثلها التي تلبي طموحاتها . وبدأ أسلوب جديد وصريح في تقييم النجاح على ضوء التقدير ، وكان انتصار قباطنة الصناعة بعد الحرب الأهلية إعلاناً بانتصار هذه القيم وتلك الثقافة التي تشكل عناصر أولية لفلسفة مرتقبة وترتبط برباط نسب بمفهوم الإرادة الحرة وإرادة النجاح والبقاء للأقوى ، وهي قيم عبر عنها رجال الأعمال والمال والمضاربين في سوق الحياة . مثال ذلك جاي كوك joy cooke الذي حمل لقب ممول الحرب الأهلية وأعظم رجال البنوك الأمريكيين ، إذ يقرر صراحة أن من أخلاقياته أن كل ما يدعم العلاقات التجارية المربحة فهو عمل وطني وصواب : وما يضر بها فهو شر^(٤) . لقد احتكروا الاقتصاد واحتكروا الحرية معا . وما أخطر يقول : إذا قلت إن المنافسة هي حياة التجارة فانت تردد حكمة عفا عليها الزمن^(٥) . وتظهر نوع جديد من أخلاقيات كبار رجال المال والصناعة عناصرها : القسوة والتحجر والوحشية والافتقار في المعاملات ، والجرأة العدوانية ، والقول بأن الأعمال Business لها قانونها الخاص الذي لا يعرف المسئولية الأخلاقية أو الاجتماعية . ولا يعترف بأي التزامات مقابل الاستيلاء على الثروات الطائلة ...

الحرية الفردية في النزاع الأمريكي

وظهرت الحاجة الملحة للبحث عن جديد في مجال تفسير القانون . إذ كان تفسير القانون لا يقل أهمية عن القانون ذاته ، إن لم يتجاوزه . كان مطلوباً نظرية جديدة في القانون تبرر الوضع السائد وتحافظ عليه وتدعمه وتطلق يد المشرع في التصرف ودعم مشروعية السلطة . وإذا كانوا بحاجة إلى مساعدة رجال الفكر والفلسفة ليصوغوا أسس نظرية جديدة إلى الحياة والكن والخلق والمعرفة . أى لتكتسب عناصر الأيديولوجية وتكون دعامة تواجه فكر القوى المعارضة «الهدامة» .

أزمة الحرية في الأدب والفن :

وعبر الأدب والفن عن هذه الحقبة ، حقبة الخواء الفكري أو فقدان التوازن مع هواجس تثير الغزع من احتمالات تغيير معاكس . وقد أفضت الأحداث المتلاحقة إلى زوال روح التفاؤل والأمل الرومانسي والحرية والإيمان بحقوق الفرد التي روج لها الآباء المؤسسون ، وحملوها معهم قيساً من فكر جون لوك وغيره من فلاسفة التنوير . وسقط الاعتقاد بأن الفرد قادر بحريته على أن يبني سعادته ، وأنه يعيش في مجتمع حر آمناً على نفسه وعلى مستقبله ، حراً في صنع ذاته ومصيره .

صور الأدب حالة التشاؤم التي سادت المجتمع خلال العصر الذهبي للفكر الأمريكي [١٨٧٠ - ١٩٠٠]

وهي أدوات صناعة العقول وقتذاك . وكان موقفهم هذا ينطوي على نوع من الاستبصار أو البصيرة التي ترى في هذه المؤسسات مزارع أو مراكز تفريخ وإضعاغ للفكر المنشود . مثال ذلك أن جون روكفلر أسس جامعة شيكاغو في عام ١٨٩١ ، وأسهم معه مارشال فيلد بأن قدم الأرض^(٨) ، والجدير بالذكر أن التقليد المتبع آنذاك في الجامعات هو عدم السماح بتدريس فكر الاقتصاديين الأوروبيين اليساريين من أمثال سان سيون ، ولوى بلانك ، وبريدون ، وماركس وإنجلز . إذ تجاهلهم أساتذة الاقتصاد الأمريكيين عن عمد خلال تلك الحقبة^(٩) . ولم يروا في ذلك انتهاكاً للحرية الفردية التي تعبر عن حق المتعلم في أن يتعلم ما يشاء ، أو أن يرى الحقائق في صورتها المتباينة ، أو حق المعلم في أن يقدم لطلابه ما يراه ملائماً . وظهرت على السطح في المؤسسات التعليمية نظريات وأفكار رجال مثل هنري كارى Carey وفرنسيس وركر Wacker المنظر الاقتصادي الرسمي في العصر الذهبي والذي دعا العامل إلى التخلص عن نظريته الحاكمة إلى صاحب رأس المال . وطالب بإعداد العدة لمواجهة البروليتاريا وفلسفتها . وبرز أيضاً فكر إدوين لورنس جودكين E.L. Goodkin الذي أكد مبدأ حرية الإنسان من حيث كونه حيواناً اقتصادياً سياسياً ، وقرر أن النقود هي مقياس القيمة^(١٠) .

الكسل والوضاعة الأخلاقية وانقراض الهمة ، وضعف الروح المعنوية ، أصبح الخلق الجديد بعد التطور الدرامى في الحياة الاقتصادية تلخصه الفكرة القائلة . المال لا تعنيه أخلاق صاحبه أو يعبر عنه الرأى الشائع : «إن الإنسان يمكنه أن يربح مليون دولار ولكن لا أحد يمكنه أن يثرى بطريقة آمنة»^(٧) وهكذا تنضج معالم وأركان الحرية الفردية وهدودها حسب المفهوم الأمريكي . وهى أقوال تكشف عن صدوع أيديولوجى هائل ، يدعو إلى إلحاح إلى أن ترمعه وتبرده فلسفة جديدة تتناول معنى الحق والقيم الأخلاقية .

كانت نذر الأخطار المتجمعة تشير إلى ضرورة الوصول إلى فكر جديد ، وإلى تعديل المناخ الأيديولوجى السائد ليمكك العقل الأمريكى الوليد أدواته التي تحقق له النجاح . وبالفعل كان الربع الأخير من القرن ١٩ ، وبداية العصر الذهبى للفكر الأمريكى ، فترة مراجعة للفكر التقليدى التماساً لفكر جديد . وكانت من بين وسائل الوصول إلى هذا الهدف امتلاك المؤسسات التي تصوغ الفكر العام وعقول الناس حتى لا يفلت زمام الأمور من أيدي أصحاب السلطان المالى والسياس . وبالفعل لم يشهد تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية مرحلة مراجعة عنيفة لطابع الحياة الأمريكية مثل المرحلة من ١٨٦٠ إلى ١٨٩٠^(٨) ، ووصولاً إلى هذا الهدف قام الأثرياء بتأسيس الجامعات والمدارس والصحف



والذى كان مرحلة مخاض لولادة الجديد من الفكر لتكون له الهيمنة . وهجر من خلال صوره الأدبية عن المشكلات الاقتصادية والحرية الفردية واتخذها موضوعين أساسيين . وتبدى ذلك بوضوح مع الرواية الاجتماعية . وخير ما يوضح ذلك رواية The Gilded Age التى كتبها مارك توين عام ١٨٧٢ وعبر فيها بصدق عن تناقضات عصره ، وفصح فظافته وافتقاره إلى المعرفة والنظام وقصوره الفكرى إزاء ثورتى العلم والصناعة ويقول فيها مارك توين . الحقيقة المؤلمة أننا أصبحنا أمة من السوق المتخافخين البهله ، مات فيهم الحس الأخلاقى^(١٢) .

ولكن هذا لا ينفى أن العصر ، على الرغم من ذلك ، كان يهوج بحسوية ، نشطة دافقة ولكن غير موجهة ، أو هى متعددة التوجهات . كان أشبه بمياه السيول المتدفقة هنا وهناك من منابع كثيرة ولكنها فى اندفاعها تبحث عن مجرى يحدد معالمها ، وينسق عناصرها ، ويكسبها طابع الشمول ويستجمع كل الطاقة ل اتجاه مرسوم . وبدا أن أبطال العصر ، كما تصورهم الأعمال الأدبية هم الناجحون المنجزون لأعمالهم ، المكافئون الذين يقدمون فى جراءة . أو مخاطر على أعمال عظيمة بوسائل مثيرة للإعجاب ولكنهم فى جميع الأحوال أبطال فرديون ، المعزلق يسحق الأقزام أو لا يرى لهم وجودا على الطريق ، إنه حر .

ومن أدباء هذا العصر . ومن معاليه أيضا ، الأديب الشاعر توماس بيلي السدريتش T. Bailey Aldrich من القرن ١٩ الذى عبر فى أدبه عن انتهاء الروح الرومانسية وبداية الواقعية والعلم . ولكنه فى ذات الوقت يكشف فى سفور عن مخاوف البرجوازية من ثورة الدهماء الذين قد يأتون بنسخة أخرى من الثورة الفرنسية فى أمريكا ، وهو ما يعنى فى نظره سيطرة الأراهاب . وأكد فى أدبه أن الساحة بحاجة إلى فكر جديد يكون بمثابة صمام أمان يحول دون وقوع ذلك الخطر الداهم^(١٣) .

ويشخص لنا بارنجنون هذه الحقيقة التى تشي بالإفلاس والفراغ وانعدام الوزن وعدم وجود أيديولوجية جامعة حاكمة ، فضلا عن حقيقة الوضع من حيث أنه حالة مخاض لميلاد جديد ... جديد ينقذ ما تم اكتسابه على مدى التاريخ القصير لأمة ناشئة تطمح إلى أن تكون عملاقة . يقول بارنجنون : مع السبعينيات من القرن ١٩ كانت هناك حالة انحطاط أصابت الأدب والفن وجاءت هذه الحالة نتيجة أو تعبيراً عن تحولات عميقة تحدثت فى أعماق المجتمع أدى عصر الآلة وانتشار ثورة قباطة الصناعة ورجال المال إلى تحطيم الثقافة السابقة لم نعد بحاجة إلى الكثير مما انطوت عليه من قيم وفكر إذ لا يتلاءم مع طموحاتها لانتمائته إلى عصر ولّى واندثر . ولكنهما لم تقدم البديل ويدت معالم التحويل

بوضوح أكبر فى مجال الفن المعمارى والزخرفى إذ اتجهت العمارة إلى ما ظنه البعض أسلوباً أمريكياً جديداً يعبر عن شعب ديمقراطى حر ، وهو ما رأته الأجيال التالية تعبيراً عن الإفلاس كانت نيو انجلاند رائدة التصنيع ، وموطن كبار رجال الصناعة والمال فى حالة تدهور وتحلل أخلاقى وفكرى بعد ما أصابها من تحول سريع خاطف تضخمت على أثره مؤسسات فرضت هيمنتها كقوى عملاقة وسقطت الكثير من المؤسسات الصغرى ولم تزل القيادات الفكرية فى نيو انجلاند عمرها سنوات معدودات لم ينضج فكرها بعد . وتراجعت سريعاً . وينفس سرعة التقدم الصناعى جميع المؤسسات الفكرية القديمة . ولم تعد نزعة التوحيد قادرة على الصمود . وبدا الفكر الترنسندنتالى قاصراً ، بل يخسر مع شروق شمس العلم ، وأصبح بصاحبة إلى تصوير وتطوير . وغلب الجذب الفكرى على الساحة . كانت مرحلة أزمة فكرية ويبحث عن جديد^(١٤) .

وبدأت فى الصدور أعمال أدبية باسم الواقعية والطبيعية تكشف عن نظرة جديدة هى نظرة مجتمع كبار رجال الصناعة والمال . وأكدت هذه الأعمال الفردية باعتبارها نزعة مستقلة ولكن دون الحرية . فالحرية أصبحت مجرد كلمة من أرث الماضى . ونذكر فى هذا الصدد الروائى هاملين جورلاند Got-land الذى عبر عن رايه فى الواقعية أو

الحرية الفردية في النزاع الأمريكي

او معنى لماذا نحن هنا ولأى غاية ؟
لا نعرف : ولا يمكن أن نعرف ، الحياة
طلسم غير مفهوم لا شيء يقينى . الناس
مركبات كيميائية تتقاذفهم أمواج
الحياة . المصادفة غير المعقولة . الناس
ينقسمون إلى قوى وضعيف ، لا إلى خير
وشير . إرادة القوة والرغبة في المتعة
هما القوة المحركة للإنسان^(١٧) ولقد كان
دريزر صادق التعبير عن عصره ، أمينا
في تصويره له .

صفوة القول إن حقبة ما بعد الحرب
الأملية تميزت ببسطة جمال المال
والصناعة واحتكارهم للاقتصاد
والحرية . وتميزت أيضا بتطل تدريجى
لنزعة التقاليد الرومانسي وسقوط شعار
الحرية الفردية بعد سقوط شعار
المنافسة الحرة الاقتصادية وسادت
روح الشك تحت تأثير وضغط الصناعة
وأزمة العلوم ، وأزمة المثقفين ومأساة
وتدهور حال الطبقات الفقيرة وتمردهم
المتكرر وانهار مثال الديمقراطية
والحرية وما ينطوى عليه ذلك من أخطار
مرتقبة تهدد النظام القائم .

إذ على الرغم من مظاهر الشراء
الضخمة التى أفرزتها الصناعة ،
وطموحات التقدم الصناعى والعلمى ،
إلا أن قيود المجتمع بدت ترحى
بالضخم بدلا من أن تقل . وساد شعور
بالاحباط والضيق بين صفوف الشباب
من المثقفين . وعم المسخط بين صفوف

الأمريكية التى تعنى بالتكالب على
المال . وأن يكون وول ستريت ، أو حتى
المال ، هو قبلتها . وأصبح البطل أو
المثل الأعلى ، في هذه الأعمال الروائية
هو رجل الأعمال الذى يصارع الحياة
وينتصر عليها ، المؤمن بإرادة القوة ،
وأخلاقيات التسلق على اكتاف الآخرين
لكسب المال والمجد والشهرة ، الغاية
عنده تبرير الوسيلة ، أى أنه يحطم كل
القيود التى تعوق حريته الفردية ...
والبطل له كل الحق . وهو في ذلك على
صواب ، ويعمل لخيره وهذا حقه ، في
أن يلجأ إلى أى وسيلة تحقق له مأربه .
والقانون سلاح وإداة الأقوياء دون
الضعفاء ، أى يعبر عن رأيهم ونظرتهم
وهم صانعوه ، ومن ثم يستخدمونه
لصالحهم . النجاح هو المعيار - وبدت
هذه النظرة في الأدب كأنها فلسفة
مجنونة لعالم مجنون^(١٨)

ومن بين الأدباء أيضا ، الشهود على
العصر ، والذين عبروا عن هذا المزاج
تيدور دريزر T. Dreiser [١٨٧١ -
١٩٤٥] زعيم كتاب الأدب الطبيعيين في
أمريكا والذى يقول في رواية له باسم
الجبار the Titan «لا برهان على شيء
كل شيء مباح . الناس يفعلون
ما يعتقدون أنه نافع لهم . وإخص
فلسفته في الحياة . والتى هي الإطار
الفكرى لأعماله الروائية في عبارة تكشف
عن لا عقلانية مريبة تسرى في دم الفكر
الأمريكى إذ يقول : «العالم بغير سبب

نظريته عن نزعة الالتزام بالحقيقة
Veritism بانها تعبير فردى ودعوة إلى
تمجيد الحرية المطلقة دون اعتبار
للمجتمع . وهى نظرة تقضى في النهاية
إلى تقويض أركان الروح الاجتماعية
وتحول الناس إلى عوالم فردية ، كل عالم
وحده مستقل بذاته ، وقال جورلاند :
أرى لزاما على أن أؤكد أن الفن امر
فردى . إنه قضية إنسان فرد يواجه
بعض الحقائق ويحكي علاقاته الفردية
معها . ويجب أن يكون أول ما يعنيه هو
أن يعرض تصوره الخاص . هذا هو
ما أعتقد أنه جوهر نزعة الالتزام
بالحقيقة : أن تكتب عن الأمور التى
تعرفها أكثر من غيرها ، التى تعز لك
وتعنيك أكثر من سواها . إذا فعلت ذلك
ستكون صادقا مع نفسك ، صادقا مع
وطنك ، صادقا مع زمانك^(١٩) .

ومرة أخرى اقترنت هذه النظرة
الواقعية في الأدب بظهور فلسفة الحتمية
في أواخر القرن ١٩ والتى تعنى ، من بين
ما تعنى ، وإد الحرية الفردية باسم
الفردية المطلقة . وصورت هذه النظرة
الإنسان كأنه قطعة فوق رقعة شطرنج
هى المجتمع . وهى امتداد للنظرة
الحتمية في علم الاجتماع آنذاك .
وبدأت الرواية على أيدي أصحاب
المدرسة الجديدة تهدف إلى خدمة
الحياة الأمريكية التى هي حياة رجال
المال والصناعة . وقال النقاد إن الرواية
لا بد أن تلائم نفسها مع وقائع الحياة



Harcourt, Brace & Co New York 1943
pp. 29, 30, 40 v.3

3— Nye R.B. & Morpurgo J. E.

The Growth of The U. S. A.

2 vols. penguin books-1965

p. 563. v2

4— Parnigton - pp. 11—13 v.3

5— Nye & Morpurgo pp. 563-569 v 2.

6- Parrington; pp. 293-296 v.1

7-Albert; Eyhel M.

Conflict and change in American

Vacues: Aculture Hist. Approoch.

Ethics- Magazine oct. 1963; No1.

8- Nye; et pp 534

9- Nye; et pp 576, 577.

Elvin; Lionel; of An. pelican 1941

10- Parrington; p. 105; vol. 3

11- ibid. pp; 105, 116, 154, 168.

12- Nye; p. 581.

parrington pp. 88 v.3.

13- ibid. p. 59.

14- ibid- pp. 48-52.

15- ibid. pp. 293-294.

16- ibid. pp. 179-188.

17- ibid. pp. 355-359.

إلى مفهوم أجوف وبهذا تجعل الإنسان
أعزل من أى سلاح فكري . ولا بأس
من أن تعبر في ذات الوقت عن أزمة
الشك واللا يقين التي أحدثتها أزمة
العلوم وأفضت إلى الارتياح في العقل ،
وتعبر كذلك عن مأساة سيطرة الآلة
وغلبة الآلية على الحياة وإنهاؤها
للروح ... وجاءت الإرمصاصات الأولى
لهذه الفلسفة تعبيراً مجعلاً وشاملاً عن
روح العصر ومزاجه ، على يد الفيلسوف
الأمريكي شارلس ساندرز بيرس ■ .

المراجع

- 1— Schneider; Histoire de la ph. Am;
Paris Nrf 1955, L.I. Gallinaadpp. 116;117
- 2— Parrington, V.L.; Main currents in
Am. Thought. 3Vols.

العاملين وصغار رجال الأعمال الذين
تهددهم الإفلاس . ولم يكن ثمة بديل
سوى تغيير جذري للمجتمع وعلاقاته ،
أو محاولة من جانب أصحاب السلطة
والسلطان لاستخدام كل السبل
الممكنة : الدعاية وتزييف الوعي ،
والقوة التمسقية ، وإسقاط سلاح قوى
المعارضة والتغيير ، وأغنى بذلك إسقاط
سلاحهم الفكري المشهور ضد النظام
والذي يدعم رابطتهم الاجتماعية ويخلق
منهم قوة لها بأسها وخطرها
وكان المطلوب ، وبالحاح ، فلسفة
جديدة تحصن «المجتمع» وتحافظ على
النظام ، وتكسبه مناعة وقدرة على
الاستمرار في وجه هذه التحديات
فلسفة تسخر من فعالية الفكر ودوره
الاجتماعي في تحسين وضع الانسان ،
وتزدي مفهوم الحرية الفردية وتحيله



بين ذئاب الوحشة

أقصائد لهنود الحمر

وقد نشرت قصائد الهنود الحمر
المعاصرين هؤلاء في ديوان حديث
باعتوان « جروح تحت اللحم » العام
١٩٨٧ .

(Wounds beneath the Flesh)
عن دار U. S. A. White Pine Press

غالب . وهم يخوضون الطبيعة بعين
المخالفة . يفهمونها بصمام المبدع .
نحن غالباً نتنسى الأرض ، أمنا
الأرض ، وهي لحم لحمنا . ونشيد
هؤلاء الهنود الحمر يغنى لها ، لا في
ياس بل أمل يتجدد كالعقلاء ويجعل
حسناً بالمكان عميقاً .. ودون جروح .

هناك جروح وندوب كثيرة شكلت
اللحم والعقل والروح . ومجموعة
الشعراء هذه تحاول أن تجعل هذه
الجروح شفافة بالنسبة للعيون التي
لا ترى خلف لحم هرون . وخال جمال
النشيد البسيط تنفجر موسيقى
بهجة غنائية ، تسبيح أكيد لكن الألم



بيتر بلو كلود : النسبية

« كويوت ، ألا تفهم النسبية ؟ »

« بلى ، بلى ، أفهماها . »

فهى جد بسيطة من ذى السبيل .

عندما أجوَّعُ أقفُ عند مِجَلَةٍ فوراً

أنهمُ وجبةٌ . بلى ،

وأعرفُ أن الكائنات بجامعها بذى أنساب . . .

ابن بينا

صديق من زيمبابوى

تنادى

« يبدو مثل جزيرة طويلة

عدا أن تراه كل لحظة

وحيد قرن »

ليزلى مرمون سلكو :

وَادِ لِرَجُلٍ هَزِيلٍ

٧٠٠ عام خلت

عاش الناس هنا

الماء جرى ناعماً

والشمس دافئة

عنا زهور اليقطين .

٧٠٠ عام خلت

عمق هذا الوادى

حجر الرمل مرتفع

فوق صخرٍ سكَّونُ سماءٍ طويلة بماءٍ مُندَفِقِ

وشمِيمُ الصَفصَفِ فى الريحِ

٧٠٠ عام .

تواترت أقدامُ جِيَادٍ تنطلق بعزمٍ فى

رملٍ أبيض عميقاً

وحيثما آتى مثل هذا

الشذا ، الدفء ، السكون .

سماءٌ تزيقُ وغيمٌ ماطرٌ من بعيد .

ديان بيرنز : عادات چوچ

هيا كل فتران صغيرة

معلقة فى شجرة

تنفرزُ بأذيالها

ويصلصلُ عظمها فى وقنٍ

هادئةً باحتذاءٍ بعضها

وتحنى لنسيم الريح

عادةً كان چوچ

يقتنى شماسى بلون الفضة

وقائم مانىكان من مانهاتن

الآن

يرتأحُ فى كرسي قشٍ اخضر

يرقب عظام الرماد البائدة فى شجرته

تترنم متحللة موتاً

يحتفظ بجبنة إمامه

يصحو أحياناً ليغرزُ

فأرةً أخرى إلى الشجرة ■

لقد ركبنا معاً

عبر جرفٍ بالأغاني والحكايا التي

رُسمت على صخرٍ

٧٠٠ عام خلت ■

الحلم قبضَ بقبضٍ في زِيهِ
سرمدياً على الطريق تجسّد ...

عالم من عالم الأحلام نحلها

إلى ما بين ، فالأحلام للحالم ... ■

ديون نيا تم :

رقصُ أطيا ف

يتناوبك النوم يقظان

مثل جناحٍ، أنهارَ في الليل ،

عميقاً تحت موجٍ

تحالف فيه المحار مع سمك القرش ،

فيضُ دونما حلمٍ

في راحته السوداء ■

أحلم لم أزل

بغاية سحرٍ التي

في يوم مطرٍ كثيفٍ

جثم النسر دون وصول

إلى أرضٍ رعدٍ

بشرٍ

اتذوق لم أزل

سديماً عاطرأ زهراً

والحسُّ بلا شيء من حواشي

أريدُ تاديةً حتى

يفرّد الدُّجُ الناسك

زائراً السماء

أنا الحمام المسافر ■

روكو او :

عودة البراءة

صباحاً ترتفع النجوم

تنحتها الومضة إلى ما بين

تنحدر بزخاً فاتها ، شعلاً

تستحم عن حماقات ليلٍ ، عويل

البراءة آبت إلى جناحيها

من فضل نورٍ لندرك أسرارها .

نجم كاهن راقص

أحلم بمكان أحيانا

أهمس للريح

وأضحك الماء ...

ولّد ابن كلّ النجوم

حلماً بحلمٍ إلى نجم كل النجوم

سيمون جا أورتيز : سان دييجو شرقاً

قلتُ لسائق الباص
لكنه لم يسمعنى

« الزم التلال
وتحاش اميركا
لويمكن . إنى آبق
بأحلام طيش ، لا تؤمل
من جنوبى كليفورنيا » =

لانس هفسون :

برد

ماذا تبقى من الصيف
خبينة ذكرى
تصايفات ظافر
ميراثنا من ظلم نائمين
لنعبّر انتهاكات أنفسنا ،
.....
جالسين على جبل البرد
بين ذئاب الوحشة . =

ترجمة

م . ع . ا

أحلم أحياناً ...

بمشهد ... جالساً فوق

جرف قمرى عالٍ

ما بين دُب وسلحفاة

كاسياً مثل كاهن

فروة ذئب ، ونجمي مُكبّل

بجلودٍ ومحار ...

ذراعاً تصالبا على صدرى

في كل يدٍ

ريشة من جناح نسرٍ

أحلم أحياناً ...

بمشهد ... بازغماً فوق

جرف قمرى عالٍ

جناحي رجلٍ النسر تبرز بصيدٍ

أول أنفاسٍ نجم يكتسى بالريح ..

نجم كاهن راقصٍ دار

ليشب وراء قمرٍ ...

أحياناً حلمي نشيدهُ

همسٍ للريح

وأضحك الماء =

اكتشاف أمريكا

٥٠٠

عام

أسطورة الهنود الحمر في السينما الأمريكية

والغريب أن هناك مرحلة فاصلة بين هذين المنظورين والغريب أيضاً أن الأفلام التجارية، الهامشية هي التي حاولت أن تسيء إلى هؤلاء الهنود أما الأفلام التي تحولت إلى علامات في سينما «الوسترن» فقد دافعت بكل حرارة عن جنس بشري يسعى الرجل الأبيض إلى إفناؤه وهو الذي استقبله في بداية الأمر فاتحاً صدره .. باعتبار أن البيض أنصاف آلهة ..

يقول الفيلسوف الاجتماعي الفرنسي كلود ليفي شتروس في كتابه صدمة الحضارة .. إن الذي عجل بنهاية الهنود هو أنهم كانوا يمشون على وتيرة واحدة .. أسهم مثل غدهم .. وأنهم تعاملوا مع الرجل الأبيض على أساس أنه يحمل نفس الايقاع ولكن كانت الصدمة في منظور الأبيض إلى الأحمر .. فقد كان الأول غازياً ، مستكشفاً ، لا يريد بالمرّة لأحد أن يشاركه مكانه ..

محمود قاسم

كاتب ومترجم مصري ، صدر له «أدب القرن العشرين» و«المناشقة» لرجيريت دريا ، و«ثمانون ونبلاء» لبيير مطيرى وغيرها .

مراجعة لفهم ما أنتجته

«هوليوود» من أفلام عن الهنود الحمر ، وكيف أنها في مرحلة صورتهم بشكل أسطوري وكانتهم أوباش ومتوحشين يميلون إلى العدوانية

فالسينما الأمريكية هي التي صنعت كل ما يتعلق بأسطورة الهنود الحمر . ولولا السينما الأمريكية لتحول هؤلاء الهنود إلى قوم غريباء . لم يمدّ يده عن الوجدان . ولكن هذه السينما صنعت في فترة من حياتها من هؤلاء الهنود قوماً شياطين ، يميلون إلى العنف والدماء ، ويهاجمون طلائع المهاجرين الأوروبيين الذين جاؤوا لتعمير (١) الأرض الجديدة وينشرون فيها السلام .

ثم أن هذه السينما التي راحت تكفر ، فجأة وبدون مقدمات ، عن كل خطاياها ، فأخذت تغير منظورها إلى هؤلاء الهنود الحمر ، السكان الأصليين للقارة الأمريكية ، فقدمتهم بمشابة ملائكة الأرض ، الذين دفعوا الفدية ضخمة مقابل دخول الرجل الأبيض أدغال قارتهم العذراء . فلم يتقبلوا كل هذا العنف الذي جاء به . وذهبوا داخل جلودهم وتدنسوا في حنايا حضارتهم . ثم أثاروا الاختفاء ..



اسطورة الهنود الحمر

فالابطال الحقيقيون في النوع الاول من الافلام هم قادة الجيوش الامريكية ، والطلائع الذين نجحوا في الانتصار على الهنود الحمر ، من معركة إلى أخرى . والذين بقوا على قيد الحياة ، مع جيوشهم عقب المعارك الفاصلة بين الطرفين .

من أبرز هؤلاء الابطال على سبيل المثال الجنرال جورج كاستر . الذي انتصر على الهنود الحمر في معركة ليتل بيج هورن . وقد تفتنت السينما الامريكية في تصوير بطولات الجنرال كاستر^(١) من منظورها الخاص . وقد كان كاستر بطلا لسبعة عشر فيلما تم انتاجها بين عامي ١٩١٢ و ١٩٧٢ أخرجا مخرجون متميزون في افلام بالغة الاهمية ، مثل مايكل كيرتز «حاكمة سانتافي» وجسد شخصية كاستر الممثل رونالد ريجان عام ١٩٤٠ . اما ايروك فلين فقد جسد نفس الشخصية في فيلم «انهم يسوتون» وأحذيتهم الطويلة في اقدامهم» في العام التالي من اخراج راؤول والش . ثم جسد هنري فوندا نفس الشخصية في فيلم «قلعة الاباش» عام ١٩٤٧ من اخراج جون فورد .

وقد تعددنا ان نذكر اسماء النجوم الذين جسدوا هذه الشخصية في تلك السنوات باعتبار ان منظور السينما للجنرال كاستر هو منظور البطل المنتصر . والمغامر . وقد تغير هذا المنظور فيما بعد لنفس الشخصية

المرحلة كانت الكاميرا كثيراً ما تقترب منهم لتصور وجوههم . ومعنى تصوير الوجه هنا ، هو ان المشاهد يتفاعل مع تعبيرات الوجه ، حين يراه يعاني ، يتأثر ويفرح مثله .

وهذه المرحلة في حد ذاتها تنقسم إلى قسمين : القسم الاول صورت فيه هوليريود ان هناك تعاطفا بين الابيض والهندي . وانه لم يكن ينسئ قط أن يلحق الاذى بالابيض . وإذا كان فيلم «السهم المكسور» من اخراج ديلفيس دافيز عام ١٩٥٠ هو الفاصل بين المرحلتين الاولى والثانية ، فلانه عبارة عن علاقة صداقة بين زعيم قبيلة الاباش وبين أحد فرسان الكشافة في إحدى المعارك التي دارت عام ١٨١٠ ، أي بعد انتهاء الحرب الاصلية . وقد جسد دور الهندي . جيف شاندلز ، اما الابيض فهو جيمس ستوارت .

اما النوع الثاني من افلام هذه المرحلة فقد صور فطائع الرجل الابيض ضد الهندي . وفي هذه الافلام انقلبت المناظير تماما . فقد أصبح الابيض هو الهمجى ، الذى سعى لإبادة الهنود وقام بارتكاب أبشع جرائم الحرب من اجل اذلال الشعب الأحمر . وذلك مثلما حدث في افلام «العسكري الأزرق» . و«الرقص مع الذئاب» وغيرهما من الافلام .

كذلك انقسمت هذه الافلام الى قسمين كبيرين تبعاً للشخصيات الحقيقية من ابطال هذه الافلام .

وكى نتناول رؤية السينما الامريكية لقضايا الهنود الحمر . سوف نرى ان هناك مجموعة من السمات يمكن ان تجتمع معا في مجموعة الافلام التي تم انتاجها طوال هذه السنينما :

١- هناك مرحلتان اساسيتان في منظور سينما هوليريود للهنود الحمر . المرحلة الاولى وهى التي انتشرت فيها افلام الوسترن بشكل ملحوظ تعاملت مع الهنود كقوم من الارياش والمتوحشين الذين يميلون إلى العدوانية . والهجوم على البيض ، الذين يصورهم الفيلم كاقوام طيبين ، يسعون إلى تعمير الاراض الجديدة .

وفي هذه الافلام كان الهنود الحمر أقرب إلى الكائنات الشبيهة ، نراهم دائما يتمركزون في مجموعات وتصورهم الكاميرا من خلال لقطات بعيدة . فهم إما واقفون فوق اعالي الجبال ، يرصدون حركات البيض (الطيبيين) وأما هم ينزلون من فوق الجبال ، كى يطلقوا صرخات الهجوم ، وأما هم يندفعون في السهول وراء عصابات الأمنيين من البيض ، يحاولون سرقة ما فيها ، ويحرقون اقمشتها ، أو يختطفون النساء . وأغلب هذه الافلام ينتمى إلى النوع الهامشى ، الال قيمة .

أما المرحلة الثانية من هذه الافلام ففيها تمت معاملة الهنود الحمر ، سينمائيا ، بصفتهم كائنات بشرية ، لهم مصانعاتهم ، وآلامهم ، وفي هذه



من أسلحة تجعله قادراً على إزالة أبناء الأرض .

ولذا فإن منظور هذه الأفلام قائم على أساس قانون الاقوى ، وقانون المختصر . حتى الأفلام التي تعاطفت مع الهنود ، وهى قليلة للغاية فى سينما افلام الهوسطن قياساً الى افلام مناصرة الابيض . ففي هذه الافلام حاول الغزاة فرض وجهة نظر أخرى تقوم على أساس أنه نادم على ما فعله مهما كان الثمن . فمن إطار لعبة الديمقراطية التى يعترف عليها الغرب ، الدفاع عن الطرف الآخر . ومن خلال البيض أنفسهم . والطريف ان هذا الدفاع قد جاء بعد أن حسمت تماماً قضية الهنود ، وبدأت هويتهم فى التلاشى تماماً كي يصبحوا فى إطار التاريخ .

– تبيان ظهور القبائل الهندية فى السينما الأمريكية دون سبب ظاهر . فحسب الدراسة التى نشرت فى مجلة «برومير» فى العدد ١٦٨ . فإن عدد الأفلام التى تم تصويرها من قبائل السيور تضاعف عدد الأفلام التى ظهرت فيها أبناء قبائل الأباش . وأربعة أضعاف لقبائل الكومانش . والشين ثم النواجو . وحشرون مرة قدر قبائل «كروو» و«الباونيز» .

وفى غالب هذه الأفلام كان الهنود الاحمر شخصاً يجب القهر ، والنساء ، او نصف معتوه ، أو ابله وهو بهذه الصورة اقرب الى الاسود فى الأفلام

ففى الأفلام التى ظهرت عنه فى الخمسينيات اعتبرته بمثابة محارب له اخطاؤه ثم تحول إلى مجرم حرب فى افلام من طراز «كاستر الغرب» الذى اخرجته روبرت سيورمان عام ١٩٦٧ ثم فى فيلم «العسكري الأزرق» لوالف نيلسون عام ١٩٧٢ .

اما النوع الثانى من هذه الافلام فقد كان ابطاله من الهنود أنفسهم .. ورغم ان الأفلام عن زعماء الهنود الحقيقيين قليلة ، الا أن الأفلام التى عن زعماء هنود ، وأبناء قبائل هندية كثيرة مثل فيلم عن قبائل ، «الشين» وآخر عن «أباش» و «زعيم السيور» وفيلم «الرجل الكبير الصغير» وغيرها .

تعاملت السينما الأمريكية دوماً مع الهنود باعتبارهم أبناء الأرض التى يجب ان تتم إبادتهم ، فهم ملك الأرض ويجب تخليص تلك الممتلكات من اصحابها ولذلك حاول الابيض ان يفرض رايه على مشاهدى السينما فى محاولة لاضفاء شرعية على ما فعله بالرجل الهندى ، وأبناء الشعوب الحمراء وبذلك وضع اسساً لقيام الاستعمار الاستيطانى الذى يقوم على أساس إزالة أبناء الأرض الحقيقيين من أجل اقامة المهاجرين ، وقد انعكس ذلك فى المنظور الأمريكى ، مثلاً ، لقيام كل استعمار استيطانى مماثل خاصة فى إسرائيل . وهو استعمار قائم على ما يتمتع به المستعمر من قوة وما يمتلك

الأمريكية . وإذا كان الزوج قد راحوا بأنفسهم يخرجون افلاماً يدافعون فيها عن قضايا الزوج مثلاً فعل سيدنى بواتيه ، وسبايك لى . فإن السينما الأمريكية لم تعرف هندياً احمر واحداً قد قام بإخراج فيلم ، سواء عن قضية شعبه الذى تمت إبادته ، أو بشكل عام عن الحياة الأمريكية .

وإذا عدنا الى القبائل الهندية فإن فيلم «أباش» ، لريتشارد فلايشر هو أهم الأفلام التى صورت هذه القبيلة ، وذلك من خلال نضال أحد زعماء هذه القبائل ضد الرجل الابيض . وهذا الشاب الأباشي يتمتع بسمات عديدة من سمات الابطل . وهو ينادى بأن يعيش أبناء شعبه فى سلام بعيداً عن هجمات بتادقهم . وفى الفيلم يتم التعامل مع هذا الأباشي بصفته خارجاً على قانون الرجل الابيض ويتم القبض عليه ، وهو يساعد زوجته التى تلد ، والذي اختاران يعيش معها فى ارض الهنود بعيداً عن حدود الابيض .

اما أهم الأفلام عن قبائل الشين فقد اخرجها جون فورد عام ١٩٦٤ تحت عنوان «خريف الشين» وفى هذا الفيلم راح فورد يغير من منظور الهنود الحمر تماماً ، حيث صور فطائع الفرسان البيض ضد قبائل الشين . فهؤلاء الفرسان يسعون الى فصل الهنود عن ارضهم التى عاشوا فيها . وعلى الرجل

اسطورة الهنود الحمر

إن ويلى بوى هنا «لا براهام بولاسكى فهو عن مطاردة رجل شرطة ابيض لشاب هندي قتل والد حبيبته الهندي خطأ ، وراح البيض يرصدون المكافآت لاصطياده ...

في هذا الفيلم الأخير ، على سبيل المثال ، لم ينجح الهندي الأحمر في أن يعيش مع الابيض في نفس المدينة . فكلأهما له لغة مختلفة ، مع الأخلاق ، والعواطف والمشاعر النبيلة . ولم يندثر الهندي الأحمر فقط لأنه كان يملك ترميزات جسدية تختلف عن الابيض الذي جاء له بالأمراض التي هو في مناعة منها ، بينما لم يقاومها الهندي الأحمر بنفس الدرجة . فاندثر بل إن هذا الهندي لم يستطع أن يتأقلم مع مدينة الرجل الابيض وأخلاقه . فاندثر . وقد عالجت السينما هذا الموضوع في افلام عديدة في تلك الآونة . مثل فيلم «هوبر» الذي أخرجه مارتن ريت عام ١٩٦٨ .

— هناك مجموعة من افلام الوسترن الخاصة بتناول الصراع بين البيض والهنود الحمر ، يمكن أن نطلق عليها تسمية افلام التحول . إذ أن فيلم الرمح المكسور لم يجرى من فراغ . بل هناك افلام عديدة قد مهدت له . وفي هذه الافلام دارت صراعات عرقية بين الهنود والبيض . بمعنى أن طفلا من الهنود يقع بين ايدي البيض فيقومون بقربيته . وعندما يكبر يسعى الهندي لاستعادته مثلما حدث في فيلم

فقد كتب عن العمال الأمريكيين في «اعناب الغضب» وعن الثوار المعاصرين في أمريكا اللاتينية في «فيغازياتا» وبذلك ترك «الادباء» لغير أصحاب الكلمة الدور في صناعة هذه الافلام الهامشية .

والغريب أن أليوت آرنولد وكوشيز الذين صنعوا العديد من الافلام التي صورت وحشية الهنود الحمرهما اللذان كتبوا رواية «السهم المكسور» الذي يعتبر علامة فاصلة في افلام الغرب التي تتعامل ضد . ثم بحيادية ، ومع الهنود الحمر .

وقد انقلبت مفاهيم كوشيز تماما . فكتب مجموعة افلام عن مأساة الهنود الحمر . قام فيها الممثل جيف شاندلسر بدور الهندي الطيب الذي يتأصل ، او يصادق ، ضد الرجل الابيض . من هذه الافلام «يانكي باشاء» و «رايتان للغرب» .. والمثير للغربة أن الحمية قد اشدت بالثنائي كوشيز - جونفورد ليكتبا أهم افلام الوسترن التي تتاصر الهنود . ففي عام ١٩٦٩ كتبوا ثلاثة افلام بالغة الأهمية هي : «رجل اسمه حصان» لآلويت سلفسترسين حول جندي ابيض يقف في اسر الهنود فيماولونه كحصان .. ثم يندمج بينهم حتى يصبح زعيما لهم . ويرفض أن يعود إلى البيض وهي نفس الفكرة التي قام عليها فيما بعد فيلم «الرقص مع الفرسان» الذي اعتبر أهم فيلم إدانة لإبادة قبائل السيوي . اما فيلم «قولى لهم

الهندي أن يدافع عن أرضه ضد هؤلاء الغزاة .

— ترك الادباء الكبار ساحة الوسترن للادباء الهامشين وتركوا ايضا كتاب السيناريو الاقل أهمية ليكتبوا قصص هذه الافلام . فمع نهاية القرن التاسع عشر ، وبدايات القرن العشرين لمعت أسماء غير موهوبة في الادب لكنها استطاعت ان تصنع ما يسمى بالرواية الشعبية عن الهنود الحمر . وصراع الرجل الابيض معها . ومن أهم هذه الأسماء كاتبان استمتهما مجلة «لورنويل اويسرافاتور» بـ «صانعي الكتب» هما كيسل وباسومان فقد استطاعا أن «يصنعوا» أعمالا ناجحة على المستوى الشعبي ، من خلال تصوير الاصطصاد . الهندي الأحمر المتوحش . والابيض الطيب . وقد كسب الاثنان كثيراً من رواياتهما التي تحولت الى افلام ومنها على سبيل المثال : «معركة الهنود الحمر» والمذبحة الهندية »

وفي عهد السينما الناطقة برزت أسماء أخرى مثل أليوت آرنولد وجيفورد كوشيز . وهي أسماء ستظل الى الأبد مجهولة في عالم الادب الحقيقي ونحن نركز على هذه السمة ، باعتبار أن الادباء الحقيقيين الذين كتبوا للسينما لم يقتربوا من افلام الغرب . إلا من خلال قصص مختلفة . فهينجواي ، وليليان هيلمان وفيتز جراد قد عملوا في كتابة سيناريوهات افلام عن الحياة الأمريكية المعاصرة . اما جون شتاينيك



«اشخاص غير متسامحين» من اخراج جون هيستون عام ١٩٥٨. وقد أثرت أن تذكر هذا المثال . لأن أسيرة البيض التي ريت ابنة زعيم الهنود وعاشت بين احضان الجبل قريبا من قبائل السيوي في الأساس أسيرة يهودية وأسيرة زاكريا التي ريت الفتاة الهندية عليها أن ترفض أن تذهب اينتهم بالتبني إلى أهلها الحقيقيين . لأن أحد أبناء الأسرة يود الاحتفاظ بها ، بعد ان عرف انها ليست اخته . وأنه يمكن ان يتزوجها .

وقبل هذا الفيلم بسدة اعوام كان جون فورد قد قدم فيلمه «الباحثون» بطولة جون واين . الذى عليه ان يستعيد ابنة اخيه «ناتالى وود» من بين الهنود الذين اخطفوها وهى صغيرة واصبحت هندية بالتربية . وفى كلا الفيلمين ابدى المخرجان فورد وهيستون ان مسألة التربية تعد عاملا حاسما فى صبغ الابناء بثقافات الاعداء . وفى بعض الاحيان فى محاولة المصالحة . وقد حدث هذا فى فيلم فورد .. اما فى فيلم هيستون . فقد انتهى بصراع بالغ الدمية .

- مثلما تغيرت المناظير للقيادة العسكريين البيض فى الاقلام عبر سبعين عاما من افلام الوسترن ، وذلك مثلما اشرنا فى نقطة سابقة ، فقد حدث ذلك مع القائد الهندى جرونيمو . فقد ظهر دائما فى البداية كمجرم حرب مثلما حدث فى « جرونيمو الهندى الاحمر » من اخراج بول صلوان عام ١٩٣٩ .

و « لقد قتلت جرونيمو » لجون هوفمان ١٩٥٠ . وطوال عشرات الاقلام عن هذه الشخصية لم يعرف أحد الوجه الحقيقى له الا من خلال فيلم « أباش » فهد الذى ساند الاباش المتحدر . ولأول مرة يراه المخرجون كصانع ثورة . وليس مجرد مجرم حرب . ثم فهذا الهندى الاحمر يناضل هنا ضد سيادة البيض . وقد ساعد هذا على أن يقوم كبار نجوم السينما الامريكية بالقيام بادوار الهنود الاحمر . وذلك مثل شارلوتون هستون . وروك هدسون . وبيريت لانكستر . وفكتور ماتبور . وبول نيومان وداستن هوفمان حتى المطرب الفيس بريسل قام بدور الهندى الاحمر فى واحد من اهم افلامه

ولم يقتصر الامر على النجوم ، بل قامت ممثلات شهيرات بدور الهنديات مثل ديبور ايساجيت وناتالى وود . وفرجينيا مايو ، وسيد تشاريس . وجين بيتز . وفى البداية لم يكن هناك نجوم يقتربون من اداء هذه الشخصيات خشية أن يفقدوا شعبيتهم . لكن جيف شاندلر الذى ادى نفس الدور خمس مرات قد فتح الباب لزملائه . وتبعه بعد ذلك بيرت لانكستر فى «أباش» .. ثم جاء دور الآخرين .

- إلى جوار الكتاب .. والممثلين فإن هناك مخرجين بأعينهم قد ارادوا أن يعكسوا الزوايا بمائة وثمانين درجة . وإذا كان ديلمرد أفين قد بدأ ذلك بفيلمه «الرمح المكسور» فإنه قد قسح بذلك

الباب لآخرين من زملائه الجيدين ، والذين استطاعوا بذلك التغلب على هذه الموجة الشديدة من الاقلام الهامشية فنيا . ورغم أن مخرجا مثل هيستون قد حمل النظرة العنصرية فى فيلمه السابق الإشارة إليه ، فإن آخرين قد اهتموا بتقديم صورة من الحقيقة مثل انطونى مان فى فيلم «باب الشيطان» وايضا جون فورد فى افلام عديدة رغم موقفه المتحاز مع الابيض فى افلامه عن كيفية غزو الغرب . ثم ارثر بن فى فيلمه «الرجل الكبير الصغير» ، وبشكل عام فإن المخرجين الذين عملوا فى افلام الوسترن وتميزوا فيها وناصروا حركة الهنود الصر ، وحقوقهم كانوا قليلي العدد للغاية قياسا إلى آخرين عملوا فى هذه الافلام ومنهم مثلا جون سترجس الذى اخرج افلاما من طراز «العظماء السبعة» و «آخر قطار من جن هيل» . والمخرج اندرو . م . ماكليج صاحب افلام عديدة منها «طريق الغرب» ثم جورج روى هيل الذى تحدث عن بطولات الافاقين فى الغرب ومنهم «باتش كاسيدى وساندنس كيد» وسام بكنبايه صاحب افلام «العصبة المتوحشة التى تعاملت مع الغرب بعد أن اختفى من سطحها الهنود الاحمر تماما .

- اسماء الهنود الاحمر الحقيقيين الذين عملوا فى السينما الامريكية قليلة للغاية . فداثما رأينا هؤلاء الهنود فى الديكور الخلفى . وقد جسد دور الهندى

استطورة الهنود الحمر

ممثلون من البيض مثل جيف شاندلر وأنطونى كوين وشارلوتن هستون فى البطولات السينمائية أما فى الادوار الثانوية وفى المجموعات فقد تمت الاستعانة دوما بممثلين من البيض الا فى نماذج قليلة للغاية ، مثلما حدث فى فيلم «الرقص مع الذئاب» وهناك ممثلون قليلات للغاية عملوا فى بعض الافلام الامريكية وما لبثوا أن اختفوا وهم من الهنود الحمر الاول هودان جورج الذى ظهر مع كليفت استودى فى فيلم «جورجى والزخارج على القانتون» اما الثانى وللغرابه ، فقد مثل فى فيلم لا ينتمى إلى افلام الغرب وهو «طار فوق عش المجائين» وهو الممثل الهندى الامرويل سانيسون . ومن يتذكر هذا الفيلم لا يمكن أن ينسى ذلك المعلق الذى كان يتلف الكرة فى الملعب من جاك نيكولسون .

— رغم أن افلام الغرب قد بدأت تتلاشى كظاهرة سينمائية منذ قرابة عشرين عاما . لكن ، ومع اقتراب الاحتفال بمرور خمسة قرون على اكتشاف القارة الامريكية شهدت الشاشات عرض مجموعة من الافلام التى موضوعها الرئيسى الدفاع عن ابناء البلد الاصليين الذين أندشروا يشهادات هذه الافلام . ومن المهم أن هذه الافلام قد حظيت بأهمية فنية ونال واحد منها العديد من جوائز الاوسكار . وقد بدت هذه السمة فى كل الافلام التى تم

انتاجها فى السنوات الثلاث الاخيرة بما فيها مجموعة الاعمال التى ظهرت عن كريستوفر كولبس نفسه . فالهنود فى هذه الافلام قوم مسالون ذوو ايقاع عال من الاحاسيس المرفهة ، والمشاعر المياضة . وهم يمتلكون حضارة راقية تختلف عن الرقى الذى يقيس به الرجل الابيض تطور الاشياء . من هذه الافلام ، «الرقص مع الذئاب» . الذى كتبه ومثله وأخرجه كيف كوستنر . ثم «الموهيكان الاخيرة» لما يكل مان . و «قلب الرعد» لمايكل ايرت — والفيلمان الاولان بشكل خاص عن السنوات الاخيرة فى حياة ابناء قبائل السيو . والموهيكان وفيلم «الرقص مع الذئاب» ظاهرة فريدة فى هذا النوع من الافلام وهو غير مسبوق بالمرة فى السينما الامريكية وقد جاء عرضه فى فترة غريبة من عصر هوليوود . حيث يتم تمجيد المجرمين ، ورجال العصابات فى هذه الافلام . وهى افلام العنف سيدة كل الأنواع الأخرى . لقد امتلا الفيلم بحس إنسانى عال خاصة تجاه الهنود وهو عن رجل ابيض أصبح هنديا . بعد أن اقترب من الهنود الحمر . وعاش معهم ، وهو الذى عرف دائما بتمرده . ويصور الفيلم بالتفصيل كيف حدث هذا الاندماج والتحول الى أن أصبح دنبار وهو اسمه الايضى «راقصا مع الذئاب» وهو اسمه الهندى . وليس هذا الاندماج بالاسم . بل ايضا باكتساب العادات ، وممارسة اللغة . وقد بلغ هذا الاندماج

حده حين راح البيض يقربون جنديهم السابق ، فراح يرد عليهم بلغته الهندية معلنا تخلصه الدائم من كل ثقافته البيضاء .

وفى هذا الفيلم الذى تدور أحداثه فى ستينيات القرن الماضى يتحدث عن آخر مذابح الرجل الابيض ضد الهنود سواء كانوا من السيو الذين انضم اليهم دنبار وأصبح مع جنسهم .. وهذا الفيلم بمثابة معزوفة مع الطبيعة وابنائها . وهو الذى بدأت مشاهدته بمعركة عنيفة فى أحد معسكرات الجنود البيض . ثم وجد دنبار نفسه فى طبيعة هادئة صامتة تختلف فيها الايقاعات ، واللغات عن المنطقة التى جاء منها .

أما فيلم «الموهيكان الاخيرة» فهو مأخوذ عن رواية كتبها الاديب الامريكى فنيموور كوبر عام ١٨٢٦ وتدور الأحداث فيه عام ١٧٥٧ . وقد سبق للسينما الامريكية أن أخرجتها عدة مرات منها فيلم أخرجه جورج ستينر عام ١٩٣٦ وآخر أخرجه جيمس كونسواى عام ١٩٨٥ . وفى هذه الاعمال هناك الموضوع التقليدى الذى رأيناه كثيرا وهو أن قبيلة هندية تتولى تربية ابن من البيض . الذى يعرف فيما بعد حقيقة جنسه . فيختار أن يبقى مع الهنود ... فهناك علاقة صداقة قوية بين الطفل الابيض هوكى وبين الطفل الهندى «نكاس» . وفى الفيلم هناك جروب بين القوات الفرنسية والقوات الامريكية فوق أرض الهنود . وفى الفيلم — الحف



هذه الاشياء ، فلا عواطف جيشاة ،
ولا مشاعر فياضة .. وغالبا ما تصطبغ
الفنون بهذه اللهجة وعندما تحسم
الامور لمصلحة طرف ، قد يمكن يوما
لاحد الذين لديهم حس إنسانى عال ،
مثملا فعل كوستنر ، أن يحاول إعادة
تجسيد بعض تاريخ البشاعات فوق
الشاشة ... ولكن ماذا يفيد البكاء ،
والحسرة على اللبن المسكوب .. فقد
اصبح الهنود الحمر أثرا بعد عين ،
إلا قليلا .. ■

مع ابناء الهنود الحمر ، الابناء
الاصليين للقارة الأمريكية ، الذين كان
عليهم أن يتركوا ارضهم البكر للرجل
الابيض ، شاعوا أو أبوا كى يصبح
ما لكها الرئيسى ، وصاحبها وكما سبقت
الاشارة فعلى هذا الابيض أن يصنع
فنونه كما يشاء ، لأنه الأقوى ، ولأنه
المنتصر .. ولأن المواجهة كانت دوما من
طرف واحد ، فالابيض البرجمائى باحث
عن الذهب . والثروة . والأرض .
وعندما تكون هناك لغات بين البشر حول

واضح بين الفتى الابيض الهندى الذى
يصبح اسمه «صين الصقر» . وبين
الفتاة البيضاء لورا التى تقع فى أسر
الهنود .. وبشكل عام . فإن هذا الفيلم
لا يمكن أن يعطى الى نفس الدرجة التى
تناولها فيلم «الرقص مع الذئاب» ..
وربما لن تشاهد هوليوود ، فى سنوات
قريبة ، فيلما له نفس الايقاع .

تلك كانت محاولة ، لقراءة السمات
الهامة للافلام الامريكية التى تعاملت



الخطاب نيابة عن الآخر

الاقتباس فأقدم هذه الدراسة نموذجاً لعمل واحد من الجيل الجديد من المستشرقين وأعدّه من الأنسب - حتى لا أستبد بدورى المقتبس والمقتبس عنه في آن واحد - أن اترك التعليق عليه لغيري .

من عجز عن التعبير عن نفسه فلا بد له من شخص يتكلم نيابة عنه . ومن هؤلاء العاجزين - في تقدير البعض على الأقل - أولياء الله .

يقول الحكيم الترمذى (القرن الثالث الهجرى - التاسع الميلادى) في مقدمته لكتاب ختم الأولياء .

« فذكرت أن ناساً يقولون : إن الولاية مجهولة عند أهلها من حسب نفسه ولياً فهو بعيد عنها » (١) .

وإذا كان مجرد المعرفة بالولاية تكفى لتقص شروطها فما بالك بالإعلان بها ؟ لكن الترمذى يحل هذه المعضلة حلاً طريفاً .

ففى سيرته الذاتيه نجده يكرس صفحات عديدة لسرد أحلام راتها زوجته مغزاهما أن الزوج - أى الترمذى - ولى من أولياء الله فعلاً .

وفى رؤيا من رؤياها ترى وكان محمد النبى (ﷺ) وعيسى المسيح قد نزلا صحن دارها ويقول لها محمد « قولى له (أى لزوجك) : أنت وتد من أوتاد

مايكل كوبرسون

مدرس مساعد قسم لغات الشرق
جامعة هارفارد - الولايات المتحدة الأمريكية

تحليل لمكونين أسفسيين في

مشروع « الاستشراق » . هما

استملاك خطاب الآخر ، والكلام

نيابة عنه .

لن يخفى على القارئ أن هذه الدراسة قد اعتمدت إلى حد كبير على العملية التى تتناولها - أعنى الاقتباس نفسه - فلا غرو إذاً أن يقع نصى خلال محاولته أن يبين عواقب كثرة الاقتباس ، ضحية لهذه العواقب بعينها .

لقد كان الموضوع الأصل للدراسة الاستشراق الحديث وكان الأنسب في تقديري أن أبداً بكونين أساسيين لمشروع الاستشراق هما استملاك خطاب الآخر والكلام نيابة عنه .

ولابتن ما أعني بهاتين العمليتين فقد تصديت لمطابقة إثنين في نصوص أدبية وعلمية توطئة لبحث الاستشراق . ولكن كما تنص عليه لراستى فعلاً - استولى الأشخاص المقتبس عنهم على مجرى البحث فحدوده إلى اتجاه غير مقصود .

ورغم ذلك فإنه يسعدنى أن أكون قد قدمت هذه الأفكار بشكل مستفيض - وإن كان المقصود أصلاً من طرحها التمهيد لبحث موضوع آخر . وذلك لقناعتي بأنه لن يصعب على القارئ العربى أن يختبر مدى صدق هذه الأفكار على ما يتعرض له من أعمال المستشرقين .

أما عن الاستشراق الحديث نفسه فسوف استغل أمكانية من إمكانات

الأرض تمسك طائفة من الأرض .

وَلِ حِلْمٍ آخَرَ تَرَى زَوْجَهَا يَخْرُجُ مِنَ
الْبَيْتِ تَلْبِيَةً لِأَمْرِ أَمِيرٍ . نَزَلَ بِقَعْتِهِ . وَلَمْ
يَعْلَمْ بِهِ أَحَدٌ فَيَقُولُ لَهَا زَوْجُهَا : إِنْ
الْأَمِيرُ يَرِيدُ مِنْ جَمِيعِ أَهْلِ الدُّنْيَا أَرْبَعِينَ
نَفْسًا لِيَكْلَمَهُمْ . . . أَرَى الْخَلْقَ كُلَّهُمْ
قَدْ دَهَشُوا مِنَ الْفَزَعِ .. يَقُولُونَ : إِنْ
أَعَانَنَا مُحَمَّدُ بْنُ عَلِيٍّ (أَيْ التُّرْمُذِيُّ)
وَلَا فُهِلْكَنَا . (ص ٢٩) .

وعلى الترمذى حتى في حلم امراته أن
ينكر إمكانية كونه ولياً فيقول
في رواية زوجته - « ولكن أى شيء
يعرفنى للأمير ؟ ومتى يعرفنى ؟
وتستأنف هي سرد رؤياها فتقول :
« فيخيل إليّ في المنام أنك لما انتهيت
إلى الأمير رأيت الخلق راجعين زحفاً من
الترُّك والترك لا يضرّبونهم ..

فأقول وأنا واقفة عند رأس الدرب :
هل فيكم أحد من هؤلاء الأربعة ؟
فيقول [ل] واحد منهم : بأؤلئك
الأربعة نجهنا . فيقول آخر : نحن
نجونا بمحمد بن علي (ص ٢٩)
وفي مواجهة هذه الحجة القاطعة فإن
الترمذى يضطر أخيراً أن يعترف
بولايته وإن كان ذلك في الأحلام فقط
حيث يخبر زوجته بما جرى بينه وبين
الأمير قائلاً : « فمررت على جند الأمير
وعلى الترك فلم يضرّبني أحد . والآن
علمت أن للأمير رأياً يجمع هذا الجمع
كله من أجل ، لأخرج أنا وهؤلاء
التسعة والثلاثون وأبأى أراد بذلك .
(ص ٣١) .

هنا تتكون عمليات استملاك خطاب
الأخر من عمليات جزئية متداخلة
متعددة .

أولاً : فإن الترمذى يوظف خطاب
زوجته لإثبات ولايته بطريقة غير
مباشرة .

نروي



الجاحظ

ثانياً : فإن الزوجة هي الأخرى
تستشهد بخطاب شخصيات ذات
اعتبار في مجال الدلالة الدينية نافذة في
سرد رؤياها خطاب الملائكة ومحمد
النبى كما أنها تارة تعكس العملية فتنتقل
كلام الترمذى نفسه كما ظهر لها في
المنام .

إذاً فإننا نجد الترمذى كشخصية
خيالية يتكلم نياية عن نفسه ليقول
ما لا يستطيع الترمذى الحقيقى أن
يقوله وكل ذلك بواسطة شخصية ثالثة
أى الزوجة والتي لا تكتب لنا مباشرة
ولمّا تظهر كشخصية نافذة في نص
برويه زوجها .

وبهذا نرى الترمذى قد حل معضلة
إثبات ولايته وذلك بجعله شخصية
أخرى تتكلم نياية عنه .

ولكن هذا الحل يثير مسألة أخرى ألا
وهي ما إذا كان الترمذى قد نقض
شروطاً من شروط الولاية ، خاصة أنه قد
أشار في كتاب « ختم الأولياء » إلى رأى
البعض بأن الولاية مجهولة عند أهلها .
ونظراً لأن الترمذى قد علم من أقوال
زوجته أنه من الأولياء فيحكم تلك المعرفة
وطبقاً لأقواله لا يمكنه أن يكون ولياً .

وبهذا فإننا نجد الترمذى إزاء
معضلة يسألها التفكيريين ، ومحبو
التناقضات الضمنية ، والمفارقة
الغريبة ، وهي أن زوجة الترمذى برواية
أحلامها قد نفت عن زوجها صفة الولاية
للأبد .

وكان الأولى بها مهما رأت في المنام أن
تصمت وتعتق من الرواية .

ومن ناحية أخرى فإن حل الصمت
يصير مستحيلاً أيضاً نظراً لإصرار
محمد وغيره على نقل وصاياهم إلى
الزوج .

وعلى كل حال فلا يزال امام الترمذى

المقتبس والمقتبس عنه ومن ثم انعكاس
هذا الصراع على التكوين النصي .

الخطاب نيابة عن الآخر

هاتان الحالتان المختارتان

واماهاتان الحالتان المختارتان

لبيان ذلك فسيما :

الجاحظ (ت ٨٦٨ م) في كتابه
البخلاء .

وفرويد في دراسته « جزء من تحليل
لحالة هستيريا » (١٩٠٥) المشهورة
بحالة « دورا » .

ولتبيين نوعية الصراع بين المقتبس
والمقتبس عنه في هاتين الحالتين يجب
الانتباه إلى غرضية كل من المؤلفين .

سنلاحظ أولاً أن كلا منهما يطرح
سؤالاً علمياً وشبه علمي مبرراً به وجود
نصه . ويصرح فرويد في مقدمته
للدراسة بأهداف علمية ، بحتة ، : « في
عام ١٨٩٥ و ١٨٩٦ قدمت آراء معينة
عن النشوء المرضي لأعراض
الهستيريا ، وعن العمليات النفسية
التي تحدث في الهستيريا ومنذ ذلك
الوقت مضت سنوات عديدة وعليه
فإنني إذا اعتمد الآن تأييد تلك الآراء
بتقديم تقرير مفصل عن تاريخ حالة
وعلاجها » (٣) .

هنا يعلن فرويد عن غرضه وهو تأييد
نظرياته عن نشوء حالة مرضية معينة
وأعراضها .

ويعلن الجاحظ في مقدمته لكتاب
البخلاء عن غرض شبيه حيث نجده
يطرح على لسان سائل مجهول الاسم
سؤالاً شبه علمي عن نفسية البخلاء :
« قلت : فبين لي ما الشيء الذي خبل
عقولهم وأفسد أذهانهم وأغشى تلك
الابصار ونقض ذلك الاعتدال وما الشيء
الذي له عائدوا الحق وخالفوا الامم
وما هذا التركيب المتضاد والمزاج

حل نهائي الا وهو الإمساك عن تدوين
هذه التجربة ونشرها أي الامتناع عن
الكتابة . وهذا الحل وإن لم يته مضلة
معرفته هو بولايته فإنه يصلح على الأقل
لاستبعاد تهمة الإشهار .

ولكن الترمذي كما نعلم لم يختر هذا
الحل وإنما يذل كل ما لديه من مجهود
ليلقى بتبعة إشهار ولايته على شخصية
زوجته وذلك بأبسط الآليات السردية ،
وأعنى الاقتباس ، وهو في أبسط صوره
وضع كلام الآخر بين قوسين .

ومن مزايا الاقتباس أنه يسهل
القارئ بالتلقى المباشر لكلام
الشخصية الناطقة مغيباً حضور
الوسيط وهو المؤلف . ومع أن وجود
خطاب مقتبس يلقى على النص صيغة
المصادقية فإنه في الحقيقة ليس هناك
ما يضمن للقارئ عدم وجود تدخل من
قبل المؤلف . فسادراً ما يتاح
للشخصيات المقتبس خطابهم أن يردوا
داخل النص نفسه على ما يقول المؤلف
على لسانهم .

وفي حالة الترمذي فإن تدخل المؤلف
يمكن في اختياره للنصوص المروية مع
التظاهر بالبراءة في تقديمها .
فالترمذي عندما يكلف زوجته بدور
الوسيط بين القارئ وعالم الغيب يثير
شكاً في مصداقية كمؤلف .

فإذا كانت زوجته على اتصال مباشر
بعالم الغيب - وهي « ترى الرؤيا بعد
الرؤيا كأنها رسالة » على حد تعبير
الترمذي - فلا بد أن تكون منزلتها عند
الله أعلى من منزلة زوجها وبالتالي فإن
نص الترمذي مهدد بخاطر غلبة دور
الزوجة في دور المؤلف .

وهذا ما يحدث بالفعل ، حيث أننا
نجد الترمذي يختم سيرته الذاتية
بوصف حال زوجته ، والتي قد فتح الله

عليها « مكان يفتح لها في كل يوم اسم
(من اسماء الله) ويبدو ذلك الضوء
على قلبها وينكشف لها باطن ذلك . حتى
كان يوم الجمعة ... حضرت المجلس
وذكرت أنه وقع عليها اسم اللطيف »
(ص ٣٢) .

هنا قد وقع الترمذي في فخ من فخاخ
الاقتباس وهو إعطاء الكلمة للآخر ثم
العجز عن استردادها . لقد أصبحت
زوجته كالمعلمة التي ترفض مفارقة
المصرح بعد أداء دورها .

ومما يميز الترمذي عن غيره من
المؤلفين قديماً وحديثاً أنه يترك لزوجته
الكلمة الأخيرة فعلاً ، ولكن في معظم
الحالات ، نجد المؤلف يصر على
الاحتفاظ بامتيازته كمؤلف رافضاً أن
يترك لشخصياته المكتوبة ، حق القول
النهائي .

ولبحث هذه الظاهرة سوف نتناول
مثلين آخرين هما أقرب إلى استملاك
خطاب الآخر منهما إلى الخطاب نيابة
عن الآخر - مع أن العمليتين كما يبدو
مما تقدم متداخلتين متشابكتين .

وستكون بؤرة اهتمامي في دراستي
لهاتين الحالتين هي الصراع بين

المتناقض وما هذا الغباء الشديد الذي إلى جنبه فطنة عجيبة وما هذا السبب الذي خفى به الجليل الواضح وأدرك به الدقيق الغامض»^(١)

وفي لغة الجاحظ تلويح بمفاهيم الطب الأغريقي الإسلامي والذي يربط بين تركيب الإنسان العضوى وتكوينه الأخلاقى .

ومع أن الجاحظ يكتفى بهذه الإشارة العابرة إلى علم الطب فإنه يحتفظ على أية حال بشكليات البحث العلمى كما يبدو من الطابع الاستفسارى لمقدمته والتي يتكرر فيها لفظة « لم » ١٤ مرة على الأقل .

إذاً فإن كلا من فرويد والجاحظ يطرح سؤالاً علمياً أو شبه علمى عن سلوك نفسى - اجتماعى منحرف - الهستيري عند فرويد والبخل عند الجاحظ ويجب هنا تأكيد كلمة الانحراف وما تجمله من دلالة في هذا السياق فإن الظاهرة موضوع البحث لابد أن تكون منحرفة بقياس ما وإلا فلا داعى لبحثها - مع أن الانحراف لا يوجد له إلا بحكم وجود مراقب ، أو بعبارة أخرى فليس هناك ظاهرة منحرفة بحد ذاتها أى بمعزل عن مشاهد خارجى يطلق عليها ذلك الاسم^(٢).

وقبل أن نبحث الدور الذى يلعبه الاقتباس في وضع الفواصل بين « المنحرف » و « الموثق به » فلننظر إلى منهج فرويد والجاحظ في تقديم إجابة عن السؤال المطروح .

أما فرويد فيقدم وصفاً لأعراض « دورا » العصبية ثم يسرد حلمين للمريضة ناقلاً الفاظ « دورا » نفسها .

ويؤكد فرويد دقة نقله قائلاً :
« والصيغة اللفظية لهذين الحلمين

قد تمت عقب الجلسة مباشرة ما جعلهما محوراً أكيداً لسلسلة التلاوات والذكرات المنبعثة عنهما .. وهكذا فإن تقريرى ليس دقيقاً بشكل مطلق كنسخة صوتية ولكنه مع ذلك جدير بدرجة عالية من الثقة » (ص ١١) .

أما الجاحظ فيعتمد هو أيضاً على نوعين من المادة الخام : أولهما وصف خارجى للبخلاء وثانيهما حججهم لبخلهم أو على حد تعبيره : « سأبجرك ذلك [يعنى الإجابة على السؤال المطروح] في قصصهم - إن شاء الله تعالى - مفرقاً ، وفي احتجاجاتهم مجعلاً » (ص ٥) .

وفي حقيقة الأمر فإن خطاب البخلاء أنفسهم يغلب على أى عنصر آخر في الكتاب . وقد بلغ التزام الجاحظ بمنهج النقل حداً دفع أحد نقاده - وهو الباقلانى - أن يصفه قائلاً : « متى ذكر (الجاحظ) من كلامه سطرأ أتبعه من كلام الناس أوراقاً ، إذا ذكر منه صفحة بنى عليه من قول غيره كتاباً »^(٣) .

إذاً نجد كلاً من فرويد والجاحظ يطلق - صراحة أو ضمناً - اسم الانحراف على الأفراد موضوع بحثه ثم يؤكد ذلك الحكم بتوظيف أقوال هؤلاء الأفراد أنفسهم .

وتقوم هذه العملية على افتراض عجز ذلك الآخر عن التعبير عن نفسه أو على الأقل التعبير عن نفسه بما يبرر للقارئ سلوكه المنحرف أو يفسره علمياً .

ويلعب الاقتباس الدور الرئيسى في وضع الفصل بين أقوال « الموضوع » - أى أقوال الفرد المنحرف - وأقوال المؤلف صاحب الخطاب الموثوق به أو بعبارة أخرى فإن علامات التخصيص تجعل الخطاب المنصص قابلاً للحكم

عليه إما بالإيجاب وإما بالسلب من قبل المؤلف ، مع أن خطاب المؤلف نفسه لا يخضع لمثل ذلك الحكم للإخراج حدود النص . وبالتالي فإن مجرد وجود اقتباس يؤكد فرض انحراف الآخر - ولئن كان ذلك هو المطلوب إثباته أصلاً - والاقتباس إذاً خدعة يمارسها المؤلف وعينه على القارئ .

ومع أن المؤلف يستطيع - أن يتحكم - لدرجة أو لآخرى - في عرضه لأقوال الآخرين فإنه رغم ذلك لا يستمتع بنفس درجة السيطرة على ردود فعل القارئ .

فلنعد النظر إذاً في أغراض كل من المؤلفين مع التركيز على ما يتوقعه كل منهما من القارئ .

أولاً : لن يخفى على القارئ أن غرضية فرويد غير غرضية الجاحظ حيث أن فرويد يطرح سؤالاً علمياً ويجب عليه فعلاً في حين أن الجاحظ يوظف السؤال مدخلاً لسرد قصص عن البخلاء هدفها - فيما يزعم - تسليية القارئ : « ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء : تبئ حجة طريفة ، أو يعرف حيلة لطيفة ، أو استفاضة نادرة عجيبة وأنت في ضحك منه إذا شئت ولو إلهو إذا ملكت الجد » (ص ٢٥)

أما فرويد فتجده مصرراً على عكس ذلك وإن كان في شدة إصراره ما يثير الشك . فيقول أنه ليس « أدبياً يصور حالة نفسية من هذا النوع في قصة قصيره » وإنما هو « طبيب يكف على تشريحها » (ص ١٧)

ولكنه في نفس الوقت يعترف بأن غرضه كطبيب لا يمنع القارئ من تلقي دراسته على وجه مختلف تماماً فيقول : « إنى اعرف بأنه ، في هذه المدينة على الأقل ، ثمة كثير من الأطباء وهو أمر

الخطاب نيابة عن الآخر

إذا فوجود شخص حقيقي وراء الخطاب المقتبس قد يؤدي إلى نتيجتين اللذة والالام ، اما الأولى فهي ما يشعر به المتلقى الذي ينظر إلى النص كـ « رواية ذات لغز ينحل » فينشغل بتخمين هوية الشخصية المتكررة ، واما الثاني فهو ما يشعر به الشخص الذي يتعرف على نفسه في صورة تلك الشخصية المتكررة . وهذا ما يشير إليه الجاحظ عندما يقول .

« هذا كتاب لا أغرك منه ولا استر عتك عيبه ، لأنه لا يجوز أن يكمل لما تريده ولا يجوز أن يوفى حقه كما ينبغي له . لأن ههنا احاديث كثيرة متى اطلعنا منها حرفاً عرف اصحابها ، وإن لم نسهم ولم نرد ذلك بهم ، سواء سميناها وذكرنا ما يدل على اسمائهم ، منهم الصديق والولي المستور والمجهل وليس يفى حسن الفائدة لكم بقبح الجناية عليهم ، فهذا باب يسقط البتة ويختل به الكتاب لا محالة ، وهو اكثرها باباً وأعجبها منك موقعاً . واحاديث أخر ليس لها شهرة ولو شهرت لما كان فيها دليل على اربابها ولا هي مفيدة اصحابها ، وليس يتوافر أبداً حسننا إلا بأن يعرف أهلها ، وحتى نتصل بمستحقها وبمعادنها واللاتقين بها ، وفي قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها سقوط نصف اللذة وذهاب شطر النادرة » (ص ٧)

ويشير أبو عثمان من ناحية إلى جاذبية مشروع حل اللغز بل ويعارض فرويد قائلاً إن معرفة هوية الشخصية المعنية هي بالتحديد شرط أساسي للاستمتاع التام بالنادرة . كما أنه يبدى من الناحية الأخرى استعداده ليضحي بالكثير من هذه التوارد نظراً لسهولة راجعها إلى اصحابها وما قد يسبب

يبحث على الحق - سوف يقبلون على قراءة تاريخ حياة من هذا القبيل لا على أنه إسهام في سيكوباتولوجيا الجصاب ، بل على أنه « رواية ذات لغز ينحل » (في الاصل : roman a clef) من أجل استلذاهم الخاص (المصدر نفسه ، ص ١٠ ، بتعديل بسيط في الترجمة) .

ويجب الإشارة هنا إلى أن فرويد حين نلنى عن دراسته أى شبه بالرواية معتبراً في نفس الوقت بأن هناك من سيفرأها على ذلك الأساس فانه يؤكد حقيقة هامة جداً ألا وهي ان الدراسة النفسية - التحليلية والرواية التي غرضها حل اللغز من أجل التسلية كالرواية البوليسية مثلاً - لا تختلفان من حيث التكوين النصي أو بالأحرى فلا تبتلعان من الاختلاف بما يمنع أن نحل الواحدة منهما محل الأخرى في التلقى . ومع أن فرويد يرفض إطلاق اسم « رواية ذات لغز ينحل » على دراسته فيجب علينا رغم ذلك أن نقرر بأن دراسته - كأي دراسة من نوعها - هي فعلاً نص ذو لغز ينحل .

وفرويد يقدم للقارئ وصف اعراض وأحلام ليس لها تفسير في ظاهر الأمر ثم يكشف له تدريجياً عن علل وأسباب ذلك . غير مهمل استخدام الآليات التشويق الروائية - بحيث أن القارئ في آخر الامر يشعر بأن اللغز اندل فعلاً وذلك بفضل مجهود الراوى - وهو فرويد - والذي يلعب دور الضابط في الرواية البوليسية .

ولكن اللغز الذي يقصده فرويد لغز من نوع آخر كما يتبين من عبارة الأصل وهي roman a Clef تعني جنساً روائياً يمثل شخصيات وأحداثاً حقيقية بتغيير الأسماء فقط حيث يتسلى القارئ - أو يفتاظ . بتخمين هويات الشخصيات

المقصودة واما الذي « يبحث » فرويد على الحق فهو محاولات قرائه من الأطباء أن يضمنوا هوية المريضة فلذلك يقول .

« أستطيع أن أؤكد لمثل هذا النقر من القراء بأن كل تاريخ حياة سيتاح لي نشره في المستقبل سوف يكون في مأمّن من فطنتهم ، بفضل نفس ضمانات السرية ، وإن كان في هذا التصميم ما ينطوي على قيود شر عادية تحد من حرية انتقائي للمعطيات »

وإن هذا ليمشابة اعتراف بأن الدراسة هي « رواية ذات لغز ينحل » فعلاً مع الفارق أن فرويد قد اجتهد في جعل حل اللغز صعباً للغاية أن هذه الملاحظة ترجع بنا إلى ما سبق ما اطلقنا عليه اسم « الصراع بين المقتبس والمقتبس عنه » وفي حالة فرويد فلا يزال هناك من يستطيع أن يحل لغزه بسهولة إلا وهي « دورا » نفسها ويبدو أن هذا سبب لدى فرويد شيئاً من القلق فنجد

يقول ؟ ولكنني بطبيعة الحال لا أستطيع أن أحوّل بين مريضتي وبين أن تتألم لو أن تاريخ حياتها وقع صدفة في يدها(ص ٩)

هذا الإرجاع لهم من استياء

ولا يحفى على القارئ قلق الجاحظ - حقيقاً كان أو مصطنعاً - لما قد يلحظه هو شخصياً من ضرر على يد الأشخاص المضطربين في كتاب البخلاء كما يشير إليه المؤلف في أكثر من موضع في متن الكتاب^(٧).

ومن هنا يبدو أن علاقة المؤلف بحالات البشرية أقرب ما تكون إلى صراع يتزايد عنفاً باقترب الشخصية التي تناولها المؤلف من فعل التنصيص وبدرجة وعيها بمشروع المؤلف ، ويجرى هذا الصراع على مستويين أولهما الصراع الجدلي بين المؤلف والشخصية موضوع الكتابة باعترافهما فردين وثانيهما انعكاس هذا الصراع الجدلي على التكوين النصي .

أما الصراع الجدلي عند فرويد فقد بلغ مرتبة عنصر أساسي في الصورة التقليدية للعلاج النفسي ، وهو المطلق عليه مصطلح « المقاومة » .

وفي تلك الصورة التقليدية نجد المريض متمسكاً بتفسير معين لأغراضه يراجه المحلل النفسي بتفسير آخر مبنى على وحدات سرديّة متعارف عليها كعقدة أوديب وغيرها .

وبما أن كشف هذه الرغبات الطفولية المكبوتة يثير الاشمئزاز عند المريض فمن الطبيعي لهذا الأخير أن يقاوم تأويل المحلل النفسي مصراً على تأويله المرضي المسبق .

إذاً فنحن بصدد صراع بين قمتين - قصة المريض وقصة المحلل النفسي - وما الشفاء إلا انتصار قصة المحلل على قصة المريض وفي حالة « دورا » على وجه خاص فقد اتفق النقاد المحدثون إن أصرار فرويد على انتصار

تأويلاته النفسية قد أخفى حقيقة مهمة جداً في حالة « دورا » وهي أن « دورا » كانت تتعرض لاعتداء جنسي حقيقي من قبل صديق لأبيها .

ومع أن فرويد كان واعياً بهذا الاعتداء فإنه قرر رغم ذلك أن يفتح مريضته أن المشكلة الحقيقية كان منبجها في رغبتها المكبوتة وليس في عالم الواقع^(٨) .

وهذا إذاً شكل الصراع بين فرويد ودورا باعتبارهما فردين مشتركين في عملية العلاج النفسي التحليلي ، وأما انعكاس ذلك الصراع على التكوين النصي للدراسة نفسها فيظهر نتيجة لحقيقة بسيطة وهي أن مقاومة دورا بلغت من الشدة حيث أنها تركت العلاج نهائياً بعد ثلاث جلسات (ص ١٣٤) مما يجعل فرويد يشير مرات عديدة إلى « عدم اكتمال » نص الدراسة كما نرى أيضاً في العنوان نفسه وهو « جزء (أو قطعة) من تحليل لحالة هيستريا وقول فرويد في ملاحظاته التصديقية :

« قالتاريخ الذي أمامنا ، والذي يمتد ثلاثة أشهر فحسب ، يمكن تذكره والإحاطة به من جملة ، ولكن نتائجه تظل قاصرة من أكثر من وجه . فالعلاج لم يتم المضي به إلى نهايته المرسومة ولكنه توقف بناء على رغبة المريضة بعد أن بلغ نقطة معينة .. وعليه فكل ما أستطيع تقديمه في الصفحات التالية هو تحليل جزئي . (ص ١٣) .

وسبق أن أشرنا أن حالة الجاحظ إلى خوفه ممن قد يعرف نفسه في صفحات البخلاء . وقد تعتبر احتجاجاتهم المتوقعة حدوثها نوعاً من المقاومة مع أنها أقرب إلى الغضب الناتج عن الانقضاض منها إلى المقاومة بالمعنى النفسي التحليلي .

لكن ما أكثر آثار الصراع الجدلي بين

الجاحظ والأفراد موضوع بحثه في كتاب البخلاء . ومن الغريب هنا أن الجاحظ في بعض المواقف التي يرويها مع البخلاء يجعل نفسه شخصية ناطقة تحاور البخلاء وتجادلهم أي أنه يلعب في كتاب نفس الدور الذي يؤديه فرويد في دراساته لحالات مرضاه . وفي هذه « الجلسات » مع البخلاء نجد نفس الأصرار من الجاحظ على انتصار رؤيته كما نجد عند البخلاء أنفسهم نفس درجة المقاومة لتلك الرؤية .

وخير مثال على ذلك حوار أبي عثمان مع مـ دـ بن أبي المؤمل (ص ٩٤ - ٩٧) حيث يعاتب الجاحظ صديقه البخليل على أن « جماجم من يأكل منك أكثر من عدد خبزك » ولا يلجأ الجاحظ بطبيعة الحال إلى عقدة أوديب أو غيرها من التفسيرات النفسية كأساس « للعلاج » بل إلى وحدة سرديّة متعارف عليها خاصة بجتمعه وهي رأى الآخرين : « والناس يَحْلُون من قل عبد خبز » فيرد ابن أبي المؤمل على صباهه بالفاظ تقابل إنكار دورا في قصد وأن سبقت في البلاغة :

قال : يا أبا عثمان أنت تخطيء ، وخطا العاقل أبداً يكون عظيماً ، وأن كان في العذر قليلاً .. وما أشك أنك قد نصحت بمبلغ الرأي منك ولكن خف ما خوفتك فإنه مخوف بل الذي أصنع أدل على سخاء النفس بالماكل ... (ص ٩٤) .

ثم يشرع ابن أبي المؤمل يحتج لبخله بحجج بالغة النفسطائية والجاحظ يرد عليها بعبارات تدل على عمق معرفته بعقلية البخلاء . وفي آخر الأمر نجد العلاج قد أثر بالمريض بعض التأثير الإيجابي حيث نجد الجاحظ يقول : « فلما حضر وقت الغداء ، صوت

الخطاب نيابة عن الآخر

بين المؤلف والموضوع في كتاب البخلاء هو عجز المؤلف عن فرض نظريته على البخلاء - وهذا أهم ما يميز منهج الجاحظ في الكتابة عن منهج فرويد - وما يترتب على هذا العجز من نتائج . قد نسميه عجزاً - أو تعالياً . وذلك لأن الجاحظ عند عرضه لحجج البخلاء لا يرى نفسه مسئولاً عن الرد عليها أو إثبات نفيها لبداية قبح البخل واستحالة الدفاع عنه أصلاً .

ولكنه لا يكتفى بالصمت لحسب بل يد البخلاء موضوع بحثه بكل أسلحته البلاغية الجارية فيبلغ خطابهم من قوة الاحتجاج والاستدلال ودقة التحليل والتعليل حيث يصبح الرد عليهم مستحيلًا فعليًا .

فتجد الجاحظ وقد أمسك البخلاء بتلابيبه البلاغية يلجأ - بعد فوات الجزء الأكبر من الكتاب - إلى المناورة الوحيدة التي يوسعها أن تنجيه من الفخ السفسطائي الذي نصبه للبخلاء ، فوقع هو نفسه فيه ، وأن تعيده إلى منصب المؤلف صاحب الكلام الآخر - وهي - ببساطة شديدة - تغيير الموضوع .

قال أبو عثمان : احتجنا عند التطويل ، ونحن صار الكتاب طويلاً كبيراً ، إلى أن يكون قد دخل فيه من علم العرب وطعامهم ، وما يتماحرون به وما يهاجرون به ، شيء وإن قل ، ليكون الكتاب قد انتظم جمل هذا الباب ، ولولا أن يخرج من مقدار شهوة الناس لكان الخبر عن العرب والأعراب أكثر من جميع هذا الكتاب (ص ٢١٢)

وليس هذا الالتفات عشوائياً في شيء . أولاً فإنه مناورة تسمح للمؤلف بأن يحتفظ بامتيازاته وأولويته مؤكداً أنه هو وحده - مهما طال كلام البخلاء

قائلاً إن التمييز الازدواجي (بخل : جود) باطل من الأساس زاعماً أن المسمى كريماً ما هو في الحقيقة إلا متلف ، كما أن المسمى بخيلاً ما هو في الحقيقة إلا مقتصد ، يعني أن مشرور الجاحظ مبني على سوء فهم لدلال .

وثالثاً فإنه يرجع سوء الفهم هذا إلى دافع الصدأ أي أنه يتهم المؤلف شخصياً بإضرار رغبة في إلحاق الضرر بأشخاص البخلاء مما ينفي عنه صفة الباحث المحايد .

فلننظر أخيراً إلى آثار مقاومة البخلاء في التكوين النقي للكتاب . فقد سبقت الإشارة إلى حذف المؤلف لقصص تدل على أسماء أصحابها . وحتى إذا كان هذا الحذف لم يتم فعلاً - أي إذا كان مجرد ادعاء من المؤلف - فإن وجود مثل هذا الادعاء بعد ذاته لا بد وأن يؤثر في تلقى القارئ للكتاب . فقد يجعل القارئ - مثلاً - يتعاطف مع المؤلف - كما تتعاطف مع فرويد - والذي يحاول إثبات وجهة نظر استناداً إلى وثائق غير كافية . وذلك لأسباب لا طاقة له بها . ومن ناحية أخرى فإن أكبر أثر للصراع

بغلامه .. يا مبشر هات من الخبز تمام عدد الرؤوس » (ص ٩٦) .

إذا فقد انتصر الجاحظ في هذه الجلسة انتصاراً جزئياً مع أنه أكثر ما يحدث عكس ذلك فنجده - الجاحظ نفسه أو من يتوب عنه في دور المجادل ، كالنظام أو غيره - يخضع لمقاومة البخليل موضوع البحث وفي نص بالغ الأهمية نرى أسوأ توقعات المؤلف قد تحققت . فيقول الجاحظ :

وكنا مرة في موضع حشمة ، وفي جماعة كثيرة والقم سكوت والمجلس كبير وهو (أي الحزامي وهو أحد البخلاء) بعيد المكان مني فاقبل على المكي وقال - والقم يسمعون - يا أبا عثمان من أبخل أصحابنا ؟ قلت : أبو الهذيل . قال . ثم من ؟ قلت : صاحب لنا لا أسمية . قال الحزامي من بعيد : إنما يعنيني ثم قال : حسدتم للمقتصدين تدبيرهم ونمته أموالهم ، ودوام نعمتهم ، فالتصمت تهجينهم بهذا اللقب ، وأدخلت المكر عليهم بهذا النبذ . تظلمون المتلف لاله باسم الجود ، إدارة له على شئته ، وتظلمون المصلح لاله باسم البخل ، حسداً منكم لنعمته فلا المفسد يتجو ولا المصلح يسلم . (ص ٦٥)

فقد ضرب الحزامي بأقواله في صميم مشرور المؤلف . أولاً فقد هتك ستر السرية التي تعجب المؤلف (والقارئ) عن موضوعه . وقد كان الجاحظ يحرس على إخفاء أسماء موضوعاته ليجتنب الضرر بهم وبنفسه . ويعكس الحزامي العملية فيسمى نفسه أمام الحاضرين مما يتسبب في حرج الجاحظ وليس العكس ، وثانياً فإن الحزامي يضرب في الإطار الفكري المبرر لوجوده في الكتاب أصلاً

وطال - صاحب الحق في تغيير الموضوع . وثانياً فإن الموضوع الملتصق إليه على علاقة وثيقة بموضوع البخل بل ويثبت ضمنيًا شرعية وجهة نظر الجاحظ للبخل .

فالقارئ إذا قاس البخل بمقاييس المجتمع البدوي الذي سوف يكتب عنه الجاحظ باستفاضة - وجده منحرفاً فعلاً ، وهذا المطلوب إثباته من كتاب الجحلاء .

إذاً فإن صراع المؤلف مع موضوعه البشري ، وعجز المؤلف عن إخضاع المقاومة التي يبدئها موضوعه ، قد أدى إلى تغيير جذري في بنية النص نفسه .

وعلى سبيل التلخيص فإننا نقول إن كلاً من فرويد والجاحظ أقبل على موضوعه بقناعة أن الفرد أو الأفراد موضوع البحث منحرف أو منحرفون أساساً وإن كلاً منهما اضطرب ، لإثبات ذلك ، إلى توظيف كلام ذلك الآخر المنحرف ، وإن هذا التوظيف - وهو ما نسميه استملاك خطاب الآخر - عملية لا تتم ببراعة ولا دون ثمن - لأن الصراع مع الآخر ومحاولة ضبط خطابه لابد أن يؤديا - بشكل يختلف باختلاف اغراض المؤلف ، والجنس الأدبي الذي

يكتب فيه ، وقرب الموضوع من فعل التوظيف ومدى وعيه به - إلى تحولات جذرية في بنية النص وتكوينه - ويمكننا الإشارة هنا إلى الطابع الخاص الذي يميز النص البني على استملاك خطاب الآخر وهو طابع الطفيلية المتبادلة .

فكما أن الموضوع ليس له وجود لولا وجود النص (يعني : هناك من لا نسمع صوته إلا مقتبساً) فإن النص هو الآخر ليس له وجود إلا بفضل الموضوع المقتبس عنه .

من أين لنا « دورا » دون فرويد - ومن أين لنا الجحلاء دون الجاحظ ؟ لكن - من أين لنا فرويد دون دورا - ومن أين لنا الجاحظ دون الجحلاء ؟

الهوامش

(١) أقدم شكرى للاستاذ فتحي عبد الله إبراهيم والذي اقترح على فكرة كتابة هذه الدراسة ونشرها كما أشكر الاستاذ مصطفى شعبان والآنسة مایسة لرفاعي لمساعدتهما في الحصول على بعض المصادر المهمة - وشكر خاص للاستاذ اسلمة خليل الذي راجع الدراسة عدة مرات وبذل مجهوداً كبيراً في تهذيبها .

(٢) كتاب ختم الأولياء للحكيم الترمذی . تحقيق عثمان يحيى (بيروت ١٩٦٥) ص ١١٥ . (سوف تتم الإشارة إلى أرقام الصفحات في متن الدراسة نفسها فيما بعد) .

(٣) Bruchstueck einer Hysterie- Analyse مترجم في « التحليل النفسي » ترجمة صلاح مخيمر ومراجعة مصطفى زيور (دون تاريخ) ص ٧ . بمراجعة الترجمة الانجليزية للعددة في :

The Standard Edition of the Complete Psychological works of Sigmund Freud, Trans. James strachey et al. (London, 1953), vol. 7, pp. 3-122.

فقد اعتمدت في تحليل لهذا النص على .

In Dora's case: Freud, Hysteria, Feminism. ed. C. Brenheimer and C. Kahane.

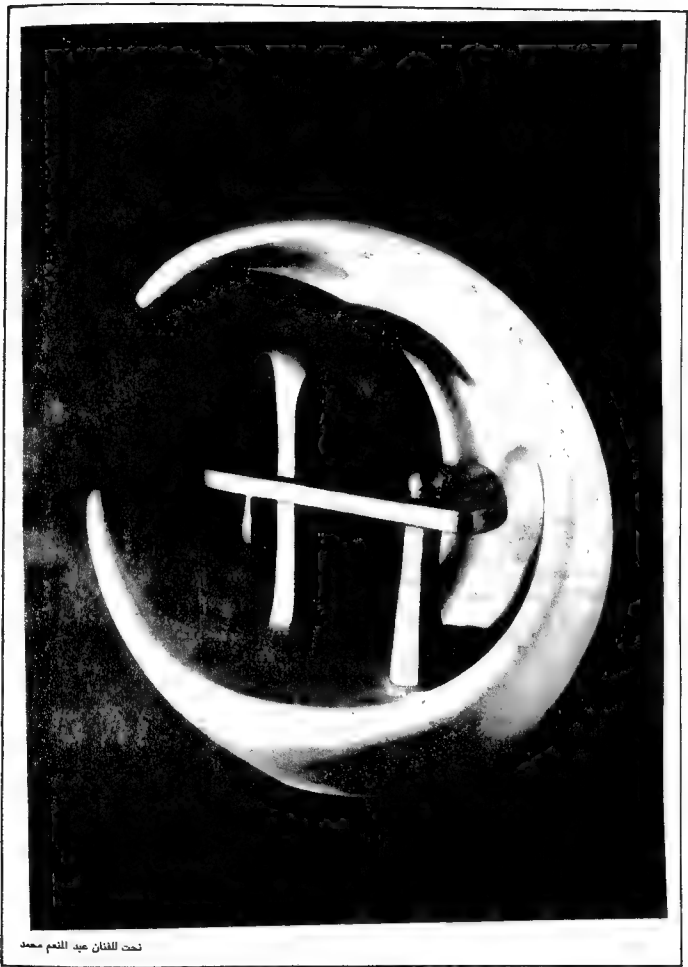
(٤) الجحلاء للجاحظ . تحقيق طه الحاجري (دار المعارف . طبعة ١٩٩٠) ص ٢ مع إثبات كلمة « الدقيق » بدلا من « الجليل » حسب تصديق طبعة على الجارم وأحمد الصوامري (القاهرة ١٩٢٩) .

(٥) راجع Howard S. Becker, Outsiders (New York: Free Press, 1963).

(٦) إعجاز القرآن للبافلاني . تحقيق السيد احمد صقر (دار المعارف ، ١٣٧٩ / ١٩٥٤) ص ٣٧٨ . راجع أيضا « ديمة طه النجم » الجاحظ والحاضرة العباسية (بغداد ، ١٩٦٥) ، ص ٥ .

(٧) لمعالجة معاناة لهذا الموضوع راجع ، Abdel Futah Kilito, L'Auteur et ses doubles (Paris, 1985).

(٨) راجع المجموعة المشار إليها في الهامش رقم (٣) . ■



نحت للفنان عبد النعم محمد

الفكر والخيال

٦٨ الرأس مالية والحدائق وما بعد الحدائق ، تيرى إيجلتون .

ترجمة : احمد حسان - ٨٠ ما بعد الحدائق ، اليكس كالينيكوس .

ترجمة : بشير السباعي - ٨١ رسم خريطة لما بعد الحدائق ،

اندرياس هويسن . ترجمة ا. ح. - ١٠٠ ما بعد الحدائق ببليوغرافيا

شبه نقدية ، ايهاب حسن . ترجمة : محمد عيد ابراهيم

فا في مقاله بعنوان «ما بعد الحداثة ، أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة» (نيولفت ريفيو ، رقم ١٤٦) ، يجادل فريدريك جيمسون Fredric Jameson بأن «المقايضة» (٥) [الباستيش] Pastiche ، وليس المحاكاة الساخرة (٥) [الباروديا] Parody ، هي النمط الملائم لثقافة ما بعد الحداثة . ويكتب قائلاً إن «المقايضة ، مثل المحاكاة الساخرة ، هي محاكاة لثقافة غريب ،

حديث بلغة مِثِّيَّة ، لكنها ممارسة محايدة لتلك للحكاة ، بدون أى من الدوافع الأخرى للمحاكاة الساخرة ، مقطوعة الصلة بالحافظ التهمي ، ومُفرغة من الضحك ومن أى اقتناع بأنه بمحاذاة اللغة الشاذة التي استعرتها للحظة ، مازال شمة بعض السواء اللغوى الصمى» . هذه نقطة ممتازة ؛ لكننى أود أن أشير هنا إلى أن نوعاً ما من المحاكاة الساخرة ليس غريباً تماماً عن

ثقافة ما بعد الحداثة ، رغم أنه ليس نوعاً يمكن أن يقال عنه أنه واع بوجه خاص ، وما تجرى المحاكاة الساخرة له من جانب ثقافة ما بعد الحداثة ، بحلها للفن إلى الأشكال السائدة للإنتاج السلمى ، ليس أقل من الفن الثورى للطليعة في القرن العشرين . فكانما ما بعد الحداثة هي ، بين أشياء أخرى ، نكتة سخيفة على حساب تلك الطليعية الثورية ، التي كان أحد

الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة

تيرى ايجلتون

• ناقد إنجليزي يهاضر في جامعة أكسفورد ، من أعماله ، «مقدمة في نظرية الأدب ١٩٨٢» و «اغتراب كلاريا ١٩٨٢» و «التقد والأيديولوجيا ١٩٧٦» وغيرها .

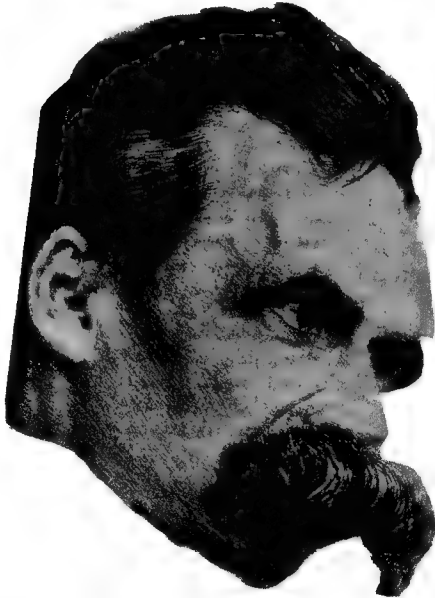
ترجمة أحمد حسان

تحليل دقيق وحازم للمقولة التي ترى أن رؤية الفن على طريقة الطليعة الثورية ، ليس بوصفه موضوعاً اكتسب الطابع المؤسسى بل بوصفه ممارسة ، استراتيجة ، أداء ، إنتاجاً ؛ كل هذا ، من جديد ، يجد مسخه الكاريكاتورى على نحو فظيع على يد الرأسمالية المتأخرة التي لا يهمها سوى طريقة الأداء .

دوافعها الرئيسية ، كما جادل بيتر بورجر Peter Burger بصورة مقنعة في عمله نظرية الطليعة Theory of the Avant- Garde ، هو فك الاستقلال الذاتي المؤسسي للفن ، ومحو الحدود بين الثقافة والمجتمع السياسي ، وإعادة الإنتاج الجمالي إلى مكانه المتواضع ، غير المتميز ، ضمن الممارسات الاجتماعية ككل .^(١) في الأعمال الفنية ذات الطابع السلمي لما بعد الحداثة ،

يعود الحلم الطليعي للتكامل بين الفن والمجتمع في صورة كاريكاتورية بشعة ؛ يُعاد تمثيل مأساة مايلاكوشسكي من جديد ، لكن كمهزلة هذه المرة . فكأنما تمثل ما بعد الحداثة الانتقام الساخر الذي جاء متأخراً والذي تُوَقَّعه الثقافة البورجوازية بخصوصيتها النورية ، الذين يتم الاستحواذ على رغبتهم الطوباوية في اندماج الفن والممارسة الاجتماعية ، وتُشَفَّوه ، ويُعاد إليهم

باستهجان بوصفها واقعاً طوباوياً - فاسداً Dystopian^(٢) - من هذا المنظور ، تحاكى ما بعد الحداثة التحلل الشكلي للفن والحياة الاجتماعية الذي حاولته الطليعة ، بينما تُقرِّغه بلا رحمة من مضمراته السياسي : قراءات شعر مايلاكوشسكي في ساحة المصنع تصبح أحذية وعلب حساء وارمول Warhol . أقول كافئاً تُحَدِّث ما بعد الحداثة هذه المحاكاة الساخرة ، لأن جيمسون



نُتَشَر

على صواب بالتأكيد في زعمه أنها في الواقع أحياناً ، ما تكون بريئة تماماً من أي دافع تهكمي ملتحق من هذا النوع ، ومُفَرَّغَةً تماماً من نوع الذاكرة التاريخية التي قد تجعل مثل هذا التشويه واعياً بذاته . فوضع كريمة من قوالب اللطوب في قاعة تيت جاليري Tate gallery مرة قد يُعدّ تهكماً ، لكن تكرار هذا الفعل إلى ما لانهاية هو إهمال مطلق لأي قصد تهكمي من هذا النوع ، حيث أن قيمة الصدمة فيه يتم إفراغها بعناد بحيث لا يترك شيئاً يتجاوز الواقعة الفظة . إن الأسطح المجردة من العمق ، المجردة من الأسلوب ، المجردة من التاريخية ، المجردة من التعلق العاطفي لتقلباتها ما بعد الحداثة ليس المقصود منها أن تعني استلاباً ، لأن نفس مفهوم الاستلاب لا بد أن يطرح خيفة حلقاً بالأصالة تجده ما بعد الحداثة غير مفهوم تماماً . تلك الأسطح المبطلّة والأوجه الداخلية المجرّدة ليست «مستلبّة» لأنه لم يعد ثمة أي ذات لشُتلب ولا شيء يجري الاستلاب عنه ، فـ «الأصالة» لم تُرفض بقدر ما نُسيّت ببساطة . ومن المستحيل أن نستشفّ من تلك التكوينات ، مثلاً في الأعمال الفنية للحداثة بمعناها المحدّد ، وعبأ عابساً ، مُعَدَّباً أو مستهجنّاً ، بالنزعة الانسانية التقليدية المعيارية التي تطمسها تلك التكوينات . إذ لو كان العمق وهماً ميتافيزيقياً ، فلا يمكن إذن أن يكون ثمة شيء «مسطح» بالنسبة لتلك الأشكال الفنية ، لأن المصطلح نفسه لم تعد له قوة . هكذا فإن ما بعد الحداثة هي محاكاة ساخرة رهيبة للليوتروبيا الاشتراكية ، ألقت كل استلاب بضربة واحدة . إنها يرفعها الاستلاب إلى الأسّ التربيعي ، مستلبّة

إيانا حتى عن استلابنا ذاته ، تحضنا على إقرار تلك اليوتوبيا ليس بوصفها غاية بعيدة معينة ، بل ، بصورة مدهشة ، على أنها ليست متساوية تماماً أقل من الحاضر نفسه ، الطاقع كما هي الحال بوضعيته الفظة والذي لا يخدشه أدنى أثر للنقص . إن التشويق ، بعد أن مدّ امبراطوريته عبر مجمل الواقع الاجتماعي ، يحوّث نفس المعيار الذي يمكن بواسطته إدراكه على ما هو عليه . وبذلك يلقي نفسه بصورة ظالمة ، مُعيداً كل شيء إلى وضعه الاعتيادي . كان للغموض الميتافيزيقي التقليدي مسألة أصاق ، وضروب غيباب ، وأسساً ، واستكشافات سحيقة ؛ بينما غموض بعض الفن الحداثي هو مجرد الحقيقة التي توجّه الذهن إلى أن الأشياء هي ما هي ، متطابقة مع ذاتها على نحو تامّ ، ومجرّدة تماماً من العلة ، أو الدافع ، أو الإقرار ؛ أما ما بعد الحداثة فتحافظ على هذه الهوية - الذاتية ، لكنها تمحو فضائحياتها الحداثيّة . يتم تجاوز مآزق ديفيد هوم بدمج بسيط : الواقع هو القيمة . واليوتوبيا لا يمكن أن تنتهي إلى المستقبل لأن المستقبل ، في هيئة التكنولوجيا ، قد حلّ فعلاً ، متزامناً تماماً مع الحاضر . وويليام موريس ، في حلمه بأن يذوب الفن في الحياة الاجتماعية ، يتضح أنه ، كما يبدو ، كان نبياً حقيقياً للرأسمالية المتأخرة : إذ أن الرأسمالية المتأخرة ، باستباقها لتلك الرغبة ، ويتحققها لها بتعجل سابق للوان ، فإنها تقلب نفس منطقها ببراعة وتعلن أن العمل الفني إذا كان سلعة ، فإن السلعة يمكنها دائماً أن تكون عملاً فنياً . إن «الفن» و «الحياة» يتهاجنان - فعلاً - مما يعنى القول

بأن الفن يصوغ نفسه في قالب بشكلى سلمى يكون مكتسباً بالفعل ببريق جمالى ، وذلك في حلقة محنة الغلاظ . يبدو أن الآخرة eschaton قد حلت فعلاً تحت أنفوسنا ذاتها ، لكنها بلغت من الانتشار والمباشرة حدّ أن تصير لا مرئية لأولئك الذين مالزات عيونهم موجهة بعناد صوب الماضي أو المستقبل .

احتقرت الجماليات الإنتاجية النزعة لطليعية بداية القرن العشرين مقولة «التمثيل» representation الفنى بالنفسية لفن سيكويون «انعكاساً» بدرجة أقل من كونه تدخلأ مادياً وقوة منظمة . أما جماليات ما بعد الحداثة فهي محاكاة ساخرة كثيفة لتلك النزعة المضادة - للتمثيل : فإذا لم يعد الفن يعكس ، فليس ذلك لأنه يسعى إلى تغيير العالم وليس إلى محاكاته ، بل لأنه ليس ثمة في الحقيقة شيء يمكن عكسه ، ليس ثمة واقع لم يعد هو نفسه صورة فعلاً ، استمرأضاً ، شبيهاً simulacrum ، اختلافاً Fiction مجانياً . والقول بأن الواقع الاجتماعي قد اصطبغ على نطاق واسع بالطابع السلمى ، يعنى القول بأنه قد أصبح على الدوام جمالياً ، في نسجيته ، وتجليته ، وصنميتيه ، وليبيديته (٥) ، وأن يعكس الفن الواقع يعنى إذن بالنسبة له أنه لا يفعل أكثر من أن يعكس ذاته مرآوياً ، في مرجعية - ذاتية مبهمة هي في الحقيقة إحدى أعرق بنيات صناعية السلعة . فالسلعة هي صورة بمعنى «انعكاس» أقل مما هي صورة لذاتها ، وكلّ وجودها المادى مكرس لتقديمها - الذاتى : وفي مثل هذا الشرط فإن الفن الأكثر أصالة في تمثليته يصبح ، بصورة متناقضة ، هو العمل الفنى المضاد - للتمثيل والذي

يبين إمكاناته وحقيقته مصير كل موضوعات الرأسمالية المتأخرة . إذ لو كانت لا واقعية الصور الفنية تعكس مرآوياً لا واقعية مجتمعها ككل ، فإن هذا يعني إذن أنها لا تعكس مرآوياً شيئاً واقعياً ومن ثم لا تعكس مرآوياً على الإطلاق في الحقيقة . وتحت هذا التعارض تكمن الحقيقة التاريخية في أن نفس الاستقلال الذاتي والهوية الذاتية الفتاة للعمل الفني ما بعد الحداثي هي تأثير تكامله الشامل ضمن نظام الفن . الذي يمكن فيه ذلك الاستقلال الذاتي ، في شكل صنيعة السلعة ، هو الحالة السائدة .

في رؤية الآن على طريقة الطليعة انثوية ، ليس بوصفه موضوعاً لكتيب الطابع المؤمدي بل بوصفه ممارسة ، استراتيجية . أداء ، إنتاجاً : كل هذا من جديد . يجد مسخه التاريخي كنزوري على نوافذ طابع على يد الرأسمالية المتأخرة ، التي تكون مبدأ الادائية هو كل ما يهم ، بل إنشائها : لها ، كما أسرد جان فرانسوا ليوتار Jean Francois Lyotard ، ففي كتابه «الوضع ما بعد الحداثي» The Postmodern Condition ، يلفت ليوتار الانتباه إلى «إخضاع» الرأسمالية «لشامل لقولات الإدراك لهدف أفضل أداء ممكن» ؛ ويكتب «إن العاد. اللغة العلمية ، تصبح ألعاب الأغنياء ، التي يكون فيها للأغنى أيأ كان أفضل فرصة لأن يكون على صواب» (٧) . وليس من الصعب ، إذن ، رؤية علاقة بين فلسفة ج . ل . أوستن وبين شركة آي . بي . إم IBM ، وبين مختلف النزعات التيتشوية - الجديدة لحقبة ما بعد - البنيوية وبين شركة ستاندارد أويل . وليس من المدهش أن تكون النماذج الكلاسيكية للصدق

والإدراك مكروية بشكل متزايد في مجتمع ما بهم فيه هو ما إذا كنت تُسلم البضائع التجارية أو البلاغية . وسواء بين مُنظري الخطاب أو معهد المديرين ، لم يعد الهدف هو الصدق بل الادائية ، ليس العقل بل السلطة .

وأعضاء اتحاد الصناعة البريطانية CBI هم بهذا المعنى ما بعد - بنويون تلقائيون بالنسبة لشخص - ساخط تماماً (ألم تعلموا ذلك) إزاء الواقعية الابدستولوجية ونظرية الصدق القائمة على التناظر Correspondence . ويكون الأمر على هذا النحو ليس سبباً للظواهر بأن باستطاعتنا أن نعد متفلسفين الصعداء إلى جون لوك أو جورج لوكاتش : بل إنه مجرد إقرار بأنه ليس من السهل دائماً التمييز بين الهجمات الراديكالية سياسياً على الابدستولوجيا الكلاسيكية (والتي يجب أن نعد من بينها لوكاتش المبكر نفسه ، جنباً إلى جنب مع الطليعة السوفيتية) وبين الهجمات الصارخة الرجعية . وفي الحقيقة ، فإن من علامات هذه الصعوبة أن ليوتار نفسه ، بعد أن رسم بجهامة الخطوط العريضة لأكثر الجوانب قمعياً لمبدأ الادائية الرأسمالي performativity principle لم يجد لديه ما يقدمه فعلاً بدلاً منه سوى ما يعادل في أثره طبيعة فرضية لنفس هذه الابدستولوجيا ، أعنى مناقشات حرب عصابات لـ «خطاب هامشي» post-rationalism [بارا لوجيزم] «يمكنه من حين لآخر أن يُحدث انقطاعات وقلاقل ، وتناقضات ، وتوقفات كارثية متناهية الصغر في هذا النسق التقني - العلمي الإلهامي . يختصر ، تُوجه براجماتية جديدة» ضد براجماتية «سيئة» ؛ لكنها ستكون دوماً خاسرة منذ البداية ، لأنها

قد تختل منذ زمن طويل عن حكاية التوير الكبرى grand narrative عن الانتعاق الانساني ، الذي نعلم جميعنا الآن أنها ميتافيزيقية سيئة السمعة . ولا يشك ليوتار في أن «النضالات [الامتزائية] وأدواتها قد تحولت إلى مُنظّمات للنظام في كل المجتمعات المتقدمة ، وهذا يقين أوليمبي ربما تحسده أو تتسامل عنه المسز شاتشر ، بينما أكتب هذا الكلام . (وليوتار يلتزم الصمت الحكيم بصدد الصراع الطبقي خارج الدول الرأسمالية المتقدمة) وليس من السهل رؤية كيف أن التجريب العلمي النافر غير الأرثوذكسي سيسبب الكثير من المتاعب للنظام الرأسمالي إذا كان هذا النظام فعلاً بما يكللي لكي ينفي كل الصراع الطبقي برمته . إن «العلم ما بعد الحداثي» ، كما يوحى فريدريك جيمسون في مقدمته لكتاب ليوتار ، يلعب هنا الدور الذي كان يضطلع به فن الحداثة العليا ذات حين ، والذي كان على نحو مماثل إعاقه dis-ruption تجريبية للنسق المُعطى ؛ ورغبة ليوتار في النظر إلى الحداثة وما بعد الحداثة باعتبارهما متصلتين الواحدة بعد الأخرى ، هي في جزء منها رفضاً لمواجهة الحقيقة المزعجة المتمثلة في أن الحداثة قد أثبتت أنها فريسة لإخضاع الطابع المؤمدي عليها . وكنتا المرتحلين الثقافيّين هما بالنسبة لليوتار تديّيات لذلك الشيء الذي يقلت من ، ويريك التاريخ بقوة الآن الانفجارية ، ما ينتمي إلى «الخطاب الهامشي» Para-logic بوصفه قفزة ممكنة بالكاد ، تجعل العقل يجعل ، إلى الهواء الطلق تُسقط كايوس الزمنية temporality والحكاية الكونية global narrative الذي يحاول بعضنا الاستيقاظ منه . إن الخطاب

الهامشي، مثله مثل الفقراء، معنا دوماً، لكن ذلك فقط لأن النظام معنا دوماً كذلك. إن «ما هو حديث» ليس ممارسة ثقافية معينة أو فترة تاريخية معينة. يمكنها من ثم أن تمنح الهزيمة والاستيعاب: بقدر ما هو نوع من الإمكانيات الانطولوجية الدائمة لإحداث انقطاع في كل التقسيمات إلى مراحل تاريخية، بقدر ما هو إيماءة لا زمنية جوهرياً لا يمكن تكرارها أو حسابها ضمن حكاية تاريخية لأنها ليست سوى قوة لا زمنية تُكتب كل ذلك التصنيف الخلفي. ومثلما بالنسبة لكل تميز.

فوضوي أو على طريقة كامو، فإن الحداثة لا يمكن هكذا أن تموت حقاً على الإطلاق. وقد عادت لتطفو على السطح ل زماننا على أنها علم بارالوجي [ينتمي إلى الخطاب الهامشي] لكن السبب في أنها لا يمكن أبداً أن تصبح أسوأ - حقيقة أنها لا تحتل نفس المجال الزمني أو الفضاء المنطقي الذي تحتله غريمتها - هو بالذات السبب في أنها لا يمكنها أبداً أن تهزم النظام. ومزيج التناقض والابتهاج المميز لما بعد - البنيوية ينبع على وجه الدقة من هذا التناقض. إن التاريخ والحداثة يلعبان لعبة القط والغار التي لا تنتهي داخل وخارج الزمن، ولا يستطيع أي منهما القضاء على الآخر لأنها يحتلان مواقع انطولوجية مختلفة. «اللعبة» بالمعنى الإيجابي - اللهو اللبّي للإعاقاة والرغبة - تستهلك نفسها في شقوق «اللعبة» بالمعنى السلبي - نظرية اللعب، النسق التقني - العلمي - في نزاع وتواطؤ بلا نهاية. هنا تعني الحداثة حقاً «نسياناً» تضيقاً «يتشرب» للتاريخ: فقدان الذاكرة الصحي للحيوان الذي كتب بـإرادته

قراراته الخسيسة ذاتها وبذلك صار حراً. وهكذا فإنها العكس التام لـ «الحينئي الثوري» لدى فالتر بنيامين: أي القدرة على التذكر النشط باعتباره استدعاء واستحضاراً طبقياً لتقاليد القهوريين في التحام (Constellation) عنيف مع الحاضر السياسي. وليس عجباً أن يكون ليونار معارضاً بعمق لأي وعي تاريخي من هذا النوع، مع احتفائه الرجعي بالحكايات narrative باعتبارها حاضراً أدياً بدل أن تكون تذكراً ثورياً للمقموعين ظملاً. ولو استطاع التذكر بهذه الطريقة البنيامينية، لأصبح أقل ثقة في أن الصراع الطبقي يمكن استئصاله ببساطة كذلك ما كان يمكنه لو كان قد استوعب عمل بنيامين على نحو كافٍ، أن يستقطب في ذلك التعارض الثنائي التبسطي - وهو تعارض نمطي بالنسبة لكثير من الفكر - ما بعد - البنيوي - حكايات التنوير الكبرى الكلية الطابع من جهة والميكرو - سياسي أو البارالوجي [ما ينتمي إلى الخطاب الهامشي] من جهة ثانية (ما بعد الحداثة باعتبارها موتاً للميثاق - حكايات) إذ إن تأملات بنيامين البارعة على نحو لا يسبر غوره توقع الاضطراب فوراً في أي مضطربات ثنائية ما بعد - بنيوية من هذا النوع. من المؤكد أن «تقاليد» بنيامين هي كُلى من نوع معين، لكنها في الوقت نفسه نزعة لا يتوقف الطابع الكلي عن تاريخ طبقة حاكمة ذي طابع ظاهري: أنها مطبوعة بمعنى معين، لكنها تنبني على الدوام ابتداءً من نقطة الحاضر المتميزة: وهي تعمل كقوة تفكيك داخل أيديولوجيات تاريخ مهيمنة، لكن يمكن أيضاً النظر إليها بوصفها حركة تضفي الطابع الكلي

يمكن في إطارها لتألفات، وتتطارات، والتحامات مياغطة أن تتشكل بين فضالات متنافرة.

كذلك يلهم حس نيتشوي بما هو «حديث» عمل أكثر التفكيكيين الأمريكيين نفوذاً، ألا وهو بول دي مان Paul de Man، رغم أن ذلك ينطوي على لسة مفارقة إضافية. لأن «النسيان النشط»، كما يجادل دي مان، لا يمكن أن يكون ناجحاً تماماً أبداً: فالفعل الحداثي المتميز، الذي يسعى إلى محو أو وقف التاريخ، يجد نفسه في نفس تلك اللحظة مستسلماً للنسب الذي يسعى إلى قمع، مؤيداً له بدل أن يلغيه. وفي الحقيقة، فإن الأدب بالنسبة لدى مان ليس أقل من هذه المحاولة المحكوم عليها باستمرار، والتي تُبطل نفسها على نحو تهكمي، لجعله جديداً، إنه العجز الذي لا يتوقف عن الاستيقاظ تماماً من كابوس التاريخ: إن «الجابنية المستمرة للحداثة، الرغبة في الإفلات من الأدب صوب واقع اللحظة، تسود، ويانطوائها على نفسها، بدورها، تولد تكرار واستمرار الأدب»^(٣) وحيث أن الفعل والزمنية لا ينفصلان، فإن حلم الحداثة في التولّد - الذاتي، جوعها للقائم مع الواقعي دون توسط تاريخي، متصدّع داخلياً، ومُحبط ذاتياً: فالكتابة هي قطع تقاليد تعتمد على مثل ذلك القطع من أجل إعادة إنتاجها الذاتية. إننا جميعاً، في آن واحد وبلا فكاك، حداثيون وتقليديون، وهما مصطلحان لا يشيران بالنسبة لدى مان لا إلى حركات ثقافية ولا إلى أيديولوجيات جمالية بل إلى نفس بني تلك الظاهرة ذات الوجهين، التي هي دائماً وفي نفس الآن داخل وخارج الزمن، والساعة بالأب، حيث يصوّر

هذا المازق المشترك نفسه يعوحي ذاتي بلاغى . والتاريخ الأدبي هنا ، كما يجادل دى مان ، « يمكنه حقاً أن يكون نموذجاً للتاريخ عموماً » وما يعنيه هذا ، إذا ترجمناه من لغة دى مان ، هو أنه رغم أننا لن نتخل أبداً عن أوهامنا السياسية الراديكالية (الفانتازيا الأثيرية في تحرير أنفسنا من التقاليد ومواجهة الوجود الواقعي العادي ، وهى حالة مَرَضِيَّة دائمة للامور الإنسانية ، كما هى الحال) ، فإن تلك الأفعال ستثبت دوماً أنها تنهزم ذاتياً ، سوف يستولونها دوماً تاريخٌ تنبأ بها وتثبت بها بوصفها جيلاً لدوامه — الذاتى . أى أن اللجوء الراديكالى الجسود إلى نيتشه ، يتكشف عن أنه يضع المرء في موضع ديمقراطى ليبرالى ناضج ، متشكك بتجهم لكنه أصيل التسامح إزاء الغرابيات الراديكالية للضباب .

إن موضوع الرمان هنا ، خلف قناع مناظرة حول التاريخ والحادثة ، ليس أقل من العلاقة الجدلية بين النظرية والممارسة . إذ لو تم تعريف الممارسة بأسلوب نيتشوى جديد على أنها خطأ تلقائى ، أو عصى مثمر ، أو فقدان ذاكرة تاريخى ، فلن تكون النظرية بالطبع أكثر من تأمل مَهَك في استعائتها النهائية . والأدب ، ذلك الموقع الشكى الذى ينضفر فيه الصدق والخطأ بلا فكاك ، هو في آن واحد ممارسة وتفكير للممارسة ، فعل تلقائى وحقيقة نظرية ، إيماءة في سعيها إلى لغاء دين وسيط مع الواقع تُفسر في اللحظة ذاتها هذا الدافع نفسه على أنه اختلاف Fiction ميتافيزيقى . الكتابة هى فعل وكذلك تأمل في ذلك الفعل ، لكن الاثنين منفصلان أنطولوجياً ؛ والأدب هو المكان المتميز حيث تصل الممارسة إلى معرفة

وتسمية اختلافها الأبدى عن النظرية . وليس مدهشاً ، إذن ، أن تقوم آخر جملة في مقالة دى مان بانعطافة مفاجئة إلى ما هو سياسى : « إذا مددنا هذا المفهوم إلى ما وراء الأدب ، فإنه يؤكد ببساطة أن أسس المعرفة التاريخية ليست هى الحقائق الإمبريقية بل النصوص المكتوبة ، حتى ولو تحققت هذه النصوص تحت قناع حروب وثورات » . إن نصاً يستهل بمشكلة في التاريخ الأدبى يُختتم كهجوم على الماركسية . لأن الماركسية بالطبع وقبل كل شيء هى التى أصرت على أن الأفعال يجب أن تكون مُطْلَعَةً نظرياً والنظريات تحريرية ، وهى مفاهيم قادرة على القضاء على حجة دى مان برمتها . إذ فقط بفضل ديمائية نيتشوية أولية — هى أن الممارسة عمية — ذاتياً بالضرورة ، والتقاليد مُعوَّدة بالضرورة — يستطيع دى مان التوصل إلى تشككاته المهددة سياسياً .^(٤) ومع وجود هذه التعريفات الأولية ، فإن تفكيكاً حصيفاً لتعارضاتها الثنائية يكون أمراً جوهرياً من الناحية السياسية ، إذا كان للإيمان النيتشوى الموجب Offnitive بالفعل الإيجابى الأَيْرُخُص بسياسة راديكالية : لكن ليس مسموحاً لذلك التفكير أن يغير من اليقين الميتافيزيقى في أن ثمة في الحقيقة بنية سائدة وحيدة للفعل (العمى ، الخطأ) وشكل وحيد من التقاليد (توقع الارتباك بدل أن تمكن من اللقاء بد الواقعى ») . وتقرب ماركسية لوى التوسيم من هذه الزعة النيتشوية : فالممارسة هى امر « خيالى » يذهب على كيت الفهم النظرى الحق ، والنظرية هى تأمل بصمد الاختلافية Fictionality الضرورية لذلك الفعل . والاثنان ، مثلما عند

نيتشه ودى مان ، منفصلان أنطولوجياً ، ولا — مترزمانان بالضرورة .

يتميز دى مان ، إذن ، بأنه أكثر تعقلاً إزاء إمكانات التجربة الحداثية من ليونارد المتسرع في احتقائه بعض الشيء . فكل الأدب بالنسبة لوى مان هو حداث مخمَّلة أو مُعاقفة ، واكتساب تلك الدوافع للطابع المؤسسى هو أمر دائم وليس سياسياً . إنه في الحقيقة جزء مما يصنع الأدب في المقام الأول ، مؤسس لإمكاناته ذاتها . فكأنما ، في مقارفة حدائية نهائية ، يمتلك الأدب ويجهض نفس اكتسابه للطابع المؤسسى الثقاق بأن يتملَّه نصياً ، محتضناً نفس السلاسل التى تقيدُه ، مكتشفاً نفس شكله السلبى للتسامى Transcend- ence في قدرته على التسمية البلاغية ، وذلك يُعَدُّ جزئياً ، فطله المزمن في معاقفة الواقعى . إن العمل الحداثى — وكل الأعمال الفنية هى كذلك — هو العمل الذى يعرف أن التجربة الحداثية (اقراها أيضاً « السياسية ») عاجزة في النهاية . والطيفية المتبادلة بين التاريخ والحادثة هى تفسير دى مان الخاص للمازق ما بعد — البنىوى للقانون والرغبة ، الذى يزداد فيه الدافع الثورى جموحاً وهذياناً بينما يتغذى على مقننات سجنه الشحيحة .

إن إصرار دى مان على إسباغ الطابع الأنطولوجى على الحادثة وتزوع طابعها التاريخى ، والذى هو جزء من الجدال المتصل ، الصامت ، المناهض للماركسية الذى يجرى خلال كل أعماله ، يتوقف مرة على الأقل ليتأمل فيما يمكن أن يعنيه المصطلح فعلاً . إلا أن بيرى آندرسون Perry Anderson ، في مقاله النير « الحداثة والثورة » (نيولفت ريفيو ، العدد ١٤٤) ، يختتم

برفض نفس تحديد « الحداثة » باعتباره « مفكراً تاماً إلى مضمون إيجابى ... ومرجعه الوحيد هو مجرد مرور الزمن نفسه ». هذه النزعة الاسمية nominalism النافذة الصبر مفهومة بدرجة معينة ، إذا نظرنا إلى مرونة المفهوم ؛ إلا أن نفس ضبابية الكلمة قد تكون ذات مغزى بمعنى معين . لأن « الحداثة » كمصطلح تعبر عن ، وتكسر بالمفروض في آن واحد ،

حس بالمفترق التاريخى الخاص للمرء باعتباره مشحوناً على نحو غريب بالأزمة والتغير . أنها تعنى وعياً ذاتياً متقللاً بالاحتمالات ، مشوشاً لكنه مثبٍ في جذته ، باللمحة التاريخية الخاصة للمرء ، وعياً متشككاً في نفسه ومغبطاً نفسه في نفس الآن ، وعياً قلقاً وظافراً معاً . إنها توحى في نفس الوقت بكبح وإنكار التاريخ في الصدمة العنيفة للحاضر المباشر ، الذى يمكن من نطقه المتميزة وبرضى عن النفس وضع كل التطورات السابقة في سلة نفايات « التقاليد » ، ويصير مُربك بالتاريخ الذى يتحرك بقوة وإلحاح غريبيين ضمن إطار تجربة المرء المباشرة ، راهن بصورة ضاغطة لكنه صممت بصورة مذبذبة . كل الجذب التاريخية حديثة بالنسبة لنفسها ، لكنها لا تحيا جميعاً تجربتها بهذا النمط الإيديولوجى . وإذا كانت الحداثة تعيا تاريخها بوصفه حاضراً بطريقة فريدة ، وبإصرار ، فإنها تُخبر كذلك حساً بأن هذه اللحظة الحاضرة تنتمى على نحو ما إلى المستقبل ، الذى ليس الحاضر بالنسبة له سوى تَوْجِهٍ ؛ بحيث أن فكرة الآن ، فكرة الحاضر بإعتباره حضوراً مكتملاً يحجب الماضى ، يحجبها هي نفسها وبشكل متعطل وعيٌ بالحاضر بوصفه

إرجاء ، بوصفه انفتاحاً مُستلواً فارغاً على مستقبل حلٍ فصلاً بمعنى من المعانى ، ولم يأت بعد بمعنى آخر . أن ما هو « حديث » ، بالنسبة لمعظمنا ، هو ذلك الذى يجب دائماً أن تحقق به : والاستخدام الشعبى لمصطلح « مستقبل » ، للإشارة إلى التجربة الحداثى ، هو أمر مميز لهذه الحقيقة أن الحداثة — وهنا يمكن إعطاء قضية ليوتار بعض المقولات المشروطة — ليست لحظة دقيقة في الزمن بقدر ما هي إعادة تقييم للزمن ذاته ، إنها حصن يتحول مرحلي في نفس معنى وشرط modality الزمنية ، انقطاع كفي في اساليبنا الإيديولوجية للتاريخ المعاش . وما يبدو أنه يتحرك في تلك اللحظات ليس « التاريخ » بقدر ما هو ذلك الشيء الذى يفلت من زمامه نتيجة انقطاع التاريخ ووقفه ؛ والصور الحداثى النمطية للدوامة والهاوية ، التدرجات interruptions ، الراسية ، إلى الزمنية والتي تنعرج داخلها القوى بلا كلل في كسوف للزمن الخطئى ، تمثل هذا الوعى المتنافر . وهكذا ، في الحقيقة ، يفعل تقسيم التاريخ إلى فضاءات Spatializing ؛ أو التصاميم Comstellating لدى بتيامين ، مما يفرض عليه سكوتاً مغزواً في نفس الوقت يجعله يرمض بكل قلق الأزمة أو الكارثة .

إن الحداثة العليا ، كما جادل فريدريك جيسمون في موضع آخر ، قد ولدت دفعة واحدة مع الثقافة السليمة المُعَمَّمة . وهذه حقيقة يصعد تكوينها الداخلى ، وليس مجرد تاريخها الخارجى . فالحداثة هي ، بين أشياء أخرى ، استراتيجية يقاوم بها العمل الفنى إسباغ طابع السلعة عليه ، ويعض بالتأجذ ضد تلك القوى

الاجتماعية التى تنحط به إلى مرتبة شيء قابل للتبادل . إلى هذا المدى ، فإن الأعمال الحداثى في تناقض مع نفس وضعها المادى ، تظاهر منقسمة ذاتياً تُتَكَرَّرُ في أشكالها الخطابية واقعا الاقتصادى البائس . فمن أجل صدق ذلك الاختزال إلى وضع السلعة ، يضع العمل الحداثى المرجح أو العالم التاريخى الواقعى بين أقواس ، ويكتف أنسجته ويشوش أشكاله ليجهض قابلية الاستهلاك الفورى ، ويلف نفسه بلغته الخاصة بصورة واقية ليصبح شيئاً هو غاية نفسه على نحو غامض ، متحصراً من كل تعامل مُلَوِّث مع الواقعى . ومستغرقاً في تأمل ذاتى في وجوده ذاته ، فإنه يباعد نفسه من خلال المفارقة irony عن عار كونه لا يعود أن يكون شيئاً فظاً ، متطابقاً مع ذاته . لكن أشد المفارقات تدميراً هي أن العمل الحداثى بقيامه بهذا يهرب من أحد أشكال التحول إلى سلعة ليسقط فريسة شكل آخر . فإنه لو كان يتجنب إذلال أن يصبح شيئاً مجرداً ، منتجاً ضمن سلسلة ، وقابلاً للتبادل الفورى ، فإنه لا يفعل ذلك إلا بفضل إعادة إنتاج ذلك الجانب الآخر للسلعة الذى هو صنميتها . أن العمل الفنى الحداثى ، المستقل ذاتياً ، والذى يحترم نفسه ، وغير القابل للنفاذ ، في كل بهائه المنعزل ، هو السلعة بوصفها صنماً وهي تقاوم السلعة بوصفها تبادلاً ، وحله للتشويش ينطلق من نفس هذه المشكلة .

وعلى صخرة تلك التناقضات سيتهوى مجمل المشروع الحداثى في النهاية . ففى وضع الحداثة للعالم الاجتماعى الواقعى بين أقواس ، وإقامة مسافة نقدية ، نافية ، بين نفسها

وبين النظام الاجتماعي الحاكم ، لابد للحداثة في نفس الوقت أن تضع بين القواس القوى السياسية التي تسعى لتغيير ذلك النظام . وثمة في الحقيقة حداثة سياسية — فماداً يكون برتولات بريخت سوى ذلك ؟ — لكنها ليست سمة مميزة للحركة ككل . وفضلاً عن ذلك ، فإن العمل الحداثي ، بإزاحته لنفسه من المجتمع إلى فضائه الخاص غير القابل للنفاد ، يعيد بشكل متناقض إنتاج — بل ويكتف — الحقيقة — نفس وهم الاستقلال الذاتي الجمالي الذي يميز النظام البورجوازي الإنساني النزعة والذي يحتج هو ضده أيضاً . فالأعمال الحداثية هي « أعمال » في نهاية الأمر ، كيانات متحفظة ومحددة الحدود رغم كل اللعب الجرداخليها ، وهذا بالضبط ما تفهمه مؤسسة الفن البورجوازي . والطليعة الثورية ، التي عاشت هذا المازق هُزمت على يد التاريخ السياسي . أما ما بعد الحداثة ، فإنها حين تواجه هذا الموقف ، سوف تسلك الطريق الأخرى للخروج منه . إذ لو كان العمل الفني سلعة « حقاً » ، فيجب عليه إذن أن يسلم بذلك ، بكل سبق الإصرار Sang froid الذي يمكنه أن يستجهم . وبإل أن يعتدب في نزاع لا يحتمل بين واقعته المادي وبنيتيه الجمالية ، فإن بإمكانه يوماً أن يهدم هذا النزاع على أحد جانبيه ، ليصبح جمالياً ما هو عليه اقتصادي . ومن ثم ، فإن التشويق الحداثي — العمل الفني بوصفه صنماً منعزلاً — يستبدل بتشويق الحياة اليومية في ساحة السوق الرأسمالية . السلعة بوصفها تبادلاً قابلاً للاستنتاج ميكانيكياً تطرد السلعة بوصفها هالة Quifo سحرية . في تعقيب ساخر على عمل الطليعة ،

ستدب ثقافة ما بعد الحداثة حدودها الخاصة وتصبح متشاركة في الامتداد مع نفس الحياة العادية المصطنعة بالطابع السلمي ، والتي لا تعترف بتبادلاتها وتحولاتها الدائمة على أية حال بأى حدود شكلية لا يجرى انتهاكها باستمرار . إذا كان النظام الحاكم يمكنه تملك كل الأعمال الفنية ، فمن الأفضل إذن إجهاض هذا المصير بصفاقة بدل معاناته كرهاً : أن ما هو سلعة فعلاً هو فقط ما يمكنه أن يقاوم اكتساب الطابع السلمي . وإذا كان عمل الحداثة العليا قد اكتسب الطابع المؤسسي ضمن البنية الفوقية ، فسوف تزد ثقافة ما بعد الحداثة بصورة مكثفة على تلك النزعة النخبوية بوضع نفسها ضمن الأسس : فالأفضل ، كما لاحظ بريخت ، البدء من « الأشياء الجديدة السيئة » ، بدل البدء من « الأشياء القديمة الجيدة » .

إلا أن ما بعد الحداثة تتوقف هنا أيضاً . فتطيق بريخت يشير إلى العادة الماركسية في استخلاص اللحظة التقدمية من واقع يكون من نواح أخرى عصبياً على القبول أو متنازلاً ، وهي عادة تجد مثلاً جيداً لها في احتضان الطليعة المفكرة لتكنولوجيا قادرة على التحرير والاستبعاد كليهما . وفي مرحلة لاحقة ، أقل نشوة من الرأسمالية التكنولوجية . فإن ما بعد الحداثة التي تحقن بالفن الهابط Kitsch و Camp تقدم كاريكاتيراً للشعار البريختي ليس بزعم أن السيئ يتضمن الجيد ، بل بزعم أن السيئ هو جيد — أو بالأحرى أن كلا هذين المصطلحين « الميتافيزيقين » قد عفا عليهما الزمن بصورة حاسمة بفعل نظام اجتماعي لا يجب لا إثباته ولا شجبه بل مجرد

قبوله . فمن أين ، في عالم متشبع تماماً ، تستمد المعايير التي تكون على أساسها أفعال الإثبات أو الشجب ممكنة ؟ بالتأكيد ليس من التاريخ ، الذي لابد ما بعد الحداثة أن تمحو بأى ثمن ، أو تقسمه فضائياً Spacialize إلى مجال من الأساليب الممكنة ، إذا كان لها أن تقنعنا بنسيان أننا عرفنا أو نستطيع أن نعرف على الإطلاق أى بديل لها هي نفسها . وهذا النسيان ، مثملاً مع الحيوان الصحي فاقد الذاكرة لدى نيتشه وكهنته المعاصرين ، هو القيمة : فالقيمة لا تكن في هذا التمييز أو ذلك ضمن الخبرة المعاصرة بل في ذات القدرة على أن نصم آذاننا إزاء نداءات حوريات التاريخ ونواجه ما هو معاصر على ما هو عليه ، بكل راهنتيه الجوفاء . إذ أن التمييز الأخلاقي أو السياسي سيُفقد المعاصر بمجرد التوسط معه ، ويفصل هويته — الذاتية ، ويضعنا قبله أو بعده : القيمة هي مجرد ما هو كائن ، هي محور دهر التاريخ ، وخطابات القيمة ، التي لا يمكن إلا أن تكون تاريخية ، هي من ثم عديمة القيمة بالتعريف . ولهذا السبب ، فإن نظرية ما بعد الحداثة معادية للتأويل ، ولا نجد لها في أي مكان أشد عنفاً في ذلك مما هي في كتاب جيل ديولوز وبيليكس جواتاري بعنوان ضد أوديب Anti — Oedipus (١) في باريس ما بعد ١٩٦٨ ، كان اللقاء وجهاً لوجه مع الواقعي ما زال يبدو على القائمة ، فقط لو أمكن التخلص عن التوسطات المشوشة لماركس وفرويد . وبالنسبة لديولوز وجواتاري ، فإن ذلك « الواقعي » هو الرغبة ، التي ، في وضعية ميتافيزيقية مطلقة العنان ، « لا يمكن خداعها أبداً » ، ولا تحتاج

إلى تفسير وتكون ببساطة . في هذه
الفرقة القطعية apodicticism للرغبة ،
التي يكون الفصامي بطلانها ، لا يمكن
أن يكون ثمة مكان للخطاب السياسي
بوصفه كذلك ، لأن ذلك الخطاب هو
بالضبط الجهد الذي لا يتوقف للتفسير
الرغبة ، جهد تفسير لا يترك موضوعه
سليماً . وبالنسبة لديلويز وجواتاري ،
فإن أي حركة من هذا القبيل تجعل
الرغبة عُرضة لفخاخ المعنى
الميتافيزيقية . لكن ذلك التفسير للرغبة
والذي هو السياسي ضروري بالضبط
لأن الرغبة ليست كياناً مفرداً ، موجياً
على نحو نهائي ؛ وديلويز وجواتاري ،
رغم كل إصرارهما على التبدلات المشتتة
والشاذة للرغبة ، هما الميتافيزيقيان
الحقيقيان في اعتاقهما لتلك الرغبة
الجوهرية essentialism الخفية . مرة
أخرى نجد النظرية والممارسة على طرفي
نقيض أنطولوجياً ، حيث أن البطل
الفصامي للدراما الثورية عاجز
بالتعريف عن التأمل في وضعه الخاص ،
ويحتاج إلى المثقفين الباريسيين ليفعلوا
ذلك من أجله . وه الشورة ، الوحيدة
التي يمكن إدراكها ، مع وجود مثل هذا
البطل ، هي الاضطراب ؛ وبما له مغزى
أن ديلويز وجواتاري يستخدمان
المصطلحين كمترادفين ، في أسوأ بلاغة
فوضوية .

في بعض كتابات نظرية ما بعد
الحدائق ، جرى بانتقام تنفيذ التوصية
القائلة بتبيين الجيد في قلب السيئ .
فالتكنولوجيا الراسمالية يمكن النظر
إليها على أنها آلة رغبة هائلة ، دائرة
ضخمة من الرسائل والتبادلات تنتشر
فيها اللغات الجمعية وتتوجه الأشياء ،
والأجسام ، والأسطح العشوائية بكثافة
ليبيدية . وه الشيء المثير للاهتمام ، كما

يكتب ليوتار في كتابه بعنوان الاقتصاد
الليبيدي Economie libidinale ،
« هو أن نضل حيث نحن — لكن أن
نتشبت دون ضجة بكل الفرص للأداء
كأجساد وموصلات جيدة للكثافات im-
tensities . لا حاجة للتصريحات ،
والبيانات ، والمظلمات ؛ ولا حتى من
أجل الأعمال النموذجية . أن ندع الرياء
يلعب لصالح الكثافات »^(٧) . أن كل هذا
لهو أقرب إلى والتر باتر Walter Pater
منه إلى فالتر بنيامين وبالطبع لا تتنازل
الراسمالية مصادقة غير نقدية من جانب
مثل تلك النظرية ، وذلك لأن قيوداتها
الليبيدية خاضعة لنظام استبدادي
أخلاقي ، وسيميوطيقي ، وقانوني ؛ أن
الخطأ في الراسمالية المتأخرة ليس هو
هذه الرغبة أو تلك بل حقيقة أن الرغبة
لا جرى تبادلها بحرية كافية . لكن لو
استطعنا فقط أن نركزل حينئذ
الميتافيزيقي للصدق ، والمعنى ،
والتاريخ ، والذي كانت الماركسية هي
النموذج النمطي له ، فقد نبغض حد
إدراك أن الرغبة قائمة هنا والآن ،

شذرات واسطع هي كل ما لدينا على
الإطلاق ، فن ميتدل Kitch جيد جودة
الشيء الواقعي لأنه ليس ثمة في الحقيقة
شيء واقعي . وما يحيد عن الصواب
بشأن الحدائق العتيقة الطراز ، من هذا
المنظور ، هو مجرد حقيقة أنها ترفض
بعناد أن تتخل عن النضال من أجل
المعنى . أنها ما زالت مشتبكة بصورة
مُعقدة في أحسولة العمق واليؤس
الميتافيزيقي ، ما زالت قادرة على أن
تَحْزِرَ التمزق النفسي والاستلاب
الاجتماعي على أنها أشياء جارحة
روحياً ، وبذلك تكون مرتبته على نحو
محرج لنفس الفرقة الإنسانية
البيروجوازية التي تسعى هي من ناحية

أخرى إلى تخريبها . أما ما بعد
الحدائق ، ولأنها ما بعد ميتافيزيقية من
ثقة ، فقد بقيت بعد كل فانتازيا الجوانية
interiority هذه ، تلك الرغبة القهرية
المرضية لخدش الأسطح بحثاً عن
أعماق خفية ؛ وبدلاً من ذلك فإنها
تحتضن الوضعية الصوفية لغتجشتين
المبكر ، التي يكون العالم بالنسبة لها —
أتصدق ذلك ؟ — هو مجرد ما هو عليه
وليس على أي نحو آخر . ومثلما بالنسبة
لغتجشتين المبكر ، لا يمكن وجود
خطاب عقل للقيمة الأخلاقية
أو السياسية ، لأن القيم ليست ذلك
النوع من الأشياء التي يمكن أن تكون
في العالم في المقام الأول ، أكثر مما يمكن
للعين أن تكون جزءاً من مجال الرؤية .
والذات المبكرة ، الفصامية ليست شيئاً
يجب الانزعاج بشأنه في نهاية الأمر ؛
فلا شيء يمكن أن يكون أكثر معيارية في
خبرة الراسمالية المتأخرة . وتبدو
الحدائق في هذا الضوء بمثابة حيود
ما زال أسيراً لقاعدة ، طفولية على
ما تتشرع في تنكيك . لكن إذا كنا الآن
لاحقين على تلك الفرقة الإنسانية
الميتافيزيقية ، فلم يتبق حقاً شيء
للنضال ضده سوى تلك الأوهام الموروثة
(القانون ، الأخلاق ، الصراع
الطبقي ، عقدة أوديب) التي تمنعنا من
رؤية الأشياء كما هي .

لكن حقيقة أن الحدائق تواصل
النضال من أجل المعنى هي بالضبط
ما يجعلها شديدة الإثارة للاهتمام . لأن
هذا النضال يدفعها باستمرار نحو
الأساليب الكلاسيكية لتكوين المعنى
والتي هي في آن واحد غير مقبولة
ولا يمكن تجنبها ، مصفوفات المعنى
التقليدية التي صارت فارغة بصورة
متزايدة ، لكنها رغم ذلك تواصل

ممارسة ق
الطريقة عبر
كافكا ، الذ:
حكى تقليد
فيه . أن ا
sensation
لا معنى الت
وعلى النقد
الحدث تر
العالم atic
تكذيب هذه
المعنية بمثابة
تخلط أحيان
تقليدية معنى
النهائى للذ
تكون إشعاع
بدرجة كبيرة
على التخليء
لدينا ومعالجة
العضوائية
أكثر جدوى
نزعة إنسانية
المتعذر تجد
مختلفة تمام
البروز ، غير
نفسها . وإذا
للنزعة الـ
ومنتشئة في أ
إلى أن ثمة ،
المشكلات
مشكلات الذ
التي يمكن أ
الكلاسيكي
اللاعقلانية
الاختيار ، إذ
النسائية وبي
معين فإن الس
وليس محجياً

المائدة عن العقل والإنسانية يكون
محجياً على الجسم في بعض الأحيان .
ثمة اختلاف ، مثلاً ، وبين ، الاعمى »
الذى تحفزه بعصر اتجاهات ما بعد
الحدثة . وبين ، الاعمى » الذى
تحفزه عمداً بعض تيارات الثقافة
الطليعية في العالوية البورجوازية .

إن تناقض الحدثة في هذا الصدد
هو أنها لم تكن بصورة قيمة الذات
المادة الفزعة إلا أن أذية البورجوازية ،
فإنها تستند إلى حواش سلبية محصورة
في الخبرة الراهنة لتلك الذات في
المتجمع البورجوازي المتأخر ، وهي
حواش لا تتشعب مطلقاً في الغالب مع
التقسيم الإيديولوجى الرسمى . ومن ثم
إنها تصح ما نحس به باطراد على فئة
الوابع الفينومولوجى للرأسمالية في
مرحلة إيديولوجياتها الصورية ،
ويحصل ذلك تجد أنها لا يمكن أن
تحتضن أيًا منها . فالمواقع
الفينومولوجى للذات يطرح للتسلل
الإيديولوجيا الإنسانية الصورية ، بينما
استمرار بقاء تلك الإيديولوجيا هو على
وجه الدقة ما يمكن من تشخيص الواقع
الفينومولوجى بوصفه سلبياً . وهكذا
تضفى الحدثة الطابع الدرامى في
بنائها الداخلية على تناقض محورى في
إيديولوجية الذات ، يمكننا أن نقدر قوته
إذا سألنا أنفسنا بـأى معنى يكون
المفهوم الإنسانى البورجوازي عن
الذات بوصفها حرة ، وفعالة ، ومستقلة
ذاتياً ، ومتطابقة مع نفسها ، بـأى معنى
يكون إيديولوجيا عملية أو مناسبة
للمجتمع الرأسمالى المتأخر . سيبدو أن
الإجابة هي أن تلك الإيديولوجيا مناسبة
تماماً لحل تلك الشروط الإجتماعية
بمعنى معين ، وغير مناسبة على الإطلاق
بمعنى آخر . هذا يفعله أولئك المنظرون

— ما بعد — البنيويين الذين يبدو أنهم
يراهنون بكل شيء على افتراض أن
« الذات الموحدة » هي حقا جزء متكامل
من الإيديولوجيا البورجوازية
المعاصرة ، ومن ثم فإنها ناضجة
للتفكيك العاجل . وبصد وجهة النظر
هذه ، فإن من المؤكد أنه يمكن الجدل
بأن الرأسمالية المتأخرة قد فككت تلك
الذات بكفاءة أعلى بكثير من التأملات
حول الكتابة ecriture . وكما تشهد
ثقافة ما بعد الحدثة ، فإن الذات
المعاصرة قد لا تُعد وسيطاً جوهراً فرداً
monadic نشيطاً منتبهاً لمرحلة سابقة
من الإيديولوجيا الرأسمالية بقدر ما تُعد
شبكة مبعثرة ، هراجه عن المركز من
التعلقات الليبيرية ، المفرغة من الجوهر
الأخلاقي ومن الجوانب النفسية ،
وطيفة عابرة لهذا الفعل أولئك من
أعمال الاستهلاك ، أو خبرة وسائل
الاعلام ، أو العلالة الجنسية ،
أو الاتجاه أو الموضة . إن « الذات
الموحدة » تجثم في هذا الضوء باعتبارها
أكثر فاكثرة كلمة سر Shibboleth
أو هدفاً زائفاً ، أحد مخلفات حقبة
ليبرالية أقدم للرأسمالية ، قبل أن تبشر
التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية
لجسادنا اندراج الرياح كاشلاء عديدة
متشعبة جميعها من التقنية ، والشبهة ،
والاداء الميكانيكى أو الاستجابة
للرغبة ،

وبالطبع ، لوكان ذلك صادقا تماماً ،
لو جدت ثقافة ما بعد الحدثة تبريرها
المنتصر : سيكون ما لا يمكن التفكير فيه
أو الطوباوى ، حسب منظور المرء ، قد
حدث فعلاً . لكن الذات الإنسانية
البورجوازية ليست في الحقيقة مجرد
جزء من تاريخ طُويت صفحاته يمكننا
جميعاً ، مما نعين أو عن طيب خاطر ،

أن تخلّفه ورائها : لأنها لو كانت نموذجاً غير ملائم لطارد عند مستويات معينة من الذاتية ، فينتج نكل نموذجاً ملائماً بقوة عند مستويات أخرى . لنأخذ مثلاً ، ونضع أن يكون المرء إياً ومستهلكاً في آن واحد . لنفرض الأول تحكمه قواعد البيولوجية تتعلق بالترسب agency ، والواجب ، والاستقلال الذاتي ، والسلمة ، والمسئولية : والآخر الآخر ، بينما لا يتخلو تماماً من تلك القيودات ، يطرحها لتسأل ذي دلالة . وأيس الدوران بالطبع متصليين ببسطة : لكن رغم أن العلاقات بينهما قابلة للتبادل علباً ، فإن المستهلك المثال الحال للراسمالية يتعارض بشكل صارم مع الأب المثالي الراهن لها . وبعبارة أخرى ، فإن الذات في الراسمالية للتأخرة ليست هي الوسيط للركب الذاتي — التنظيم الذي طرحته الابيولوجيا الإنسانية الكلاسيكية ، ولا هي مجرد شبكة رغبة مزاحة عن المركز ، بل هي مزيج متناقض من الاثنين . وتأسس تلك الذات عند المستويات الاخلاقية ، والقانونية ، والسلمية ليس استمراراً متسقاً تملأ مع تأسسها بوصفها وحدة استهلاك لوجدة « ثقافة مُفْتَمَة » — mass Cultural يكتب ايونتر أن « التوفيقية هي مرحلة الصفر الثقافية العامة المعاصرة : فلارء يستمع إلى موسيقى الرجبي reggae ، ويشاهد فيلم غرب امريكى [ويسترن] ، ويأكل ستروشتا ما كوند على الغذاء ويطعماً مطباً على الضفاء ، ويضع عطرأ بلرسيأ في طوكيو ويرتدى ملابس توحى بالعودة إلى الماضي retro في هونغ كونج : إن للفرقة هي مسألة ألعاب تليفزيون ،^(أ) وأيس الامر مجرد أن

هناك ملايين من الذات الإنسانية الأخرى ، أقل غراشبية من راكبي الطيارات القفلة لدى ليونتر ، يُطْمَون لطاقهم ، ويدلون بأصواتهم كموالطين مسئولين ، وينسجون من أعمالهم ويوصلون إلى إشغالهم في موعدهم ؛ بل كذلك أن عديداً من الذات تحيا أكثر فاكثر عند نقط التقاطع المتناقض بين هذين التعريفين .

كان هذا أيضاً ، بمعنى معين ، هو الموقف الذي احتلته الحداثة ، التي كانت تبقى ، كما كانت لا تزال تغفل ، بخبرة جوانية كانت إمكانية صياغتها من اصطلاحات ليدولوجية تقليدية تتناقض باستمرار رغم ذلك . كان بإمكانها أن تكشف صعد تلك المصطلحات عن طريق أساليب خبرة ذاتية لا يمكن أن تتسع لها تلك المصطلحات : لكنها كانت أيضاً تتذكر تلك اللغة بما يكفى لى تخضع الوضع « الحديث » على نحو حاسم لمعالجة ثقافية ضمنية . ومهما كانت مداهنات ما بعد الحداثة ، فإن هذا في رأي هو موقع التناقض الذي ما زلنا نحتله : ومن ثم فإن أكثر أشكال ما بعد — البنوية قيمة هي تلك التي ، عندما الحال مع أكثر من كتابات جاك ديريدا ، ترفض إقرار عبث أن بإمكاننا على الإطلاق التخاص من « الميتافيزيقى » ببسطة مثل معطف مُهْمَل . أن الذات الجديدة ما بعد — الميتافيزيقية التي اتجرحها برتوات بريخت وفالتر بنيامين ، ذلك الـ Unmensch المفرغ من كل جوانية بورجوازية ليصبح المولف الهُمل الذي لا وجه له للفضال الثوري ، هو في آن واحد مجازُ قيم للتفكير في أنفسنا متجاوزين بروسست Proust ،

وشديد القرابة على نحو غير مريح بالمستخفين الذين لا وجه لهم للراسمالية المتقدمة بحيث لا يمكن تبنيه بصورة غير نقدية . وبطريقة مماثلة ، تحدث جماليات الطليعة الثورية قطيعة مع الجوهر الفرد monad التامل للثقافة البورجوازية ببناء تغيرها الداعي إلى « الإنتاج » ، فقط لى تتضمن من بعض الجوانب إلى الذات العاملة والصانعة للزرعة النفعية البورجوازية . وربما كنا لا نزال في توازن هش كتوازن متسكع Flaneur بنيامين البودليري بين الهالة oura الأخذة في الأقل السريع للذات الإنسانية القديمة ، وبين الأشكال الصافرة والمُفْتَمَة بشكل متضارب للمشهد المدني .

تأخذ ما بعد الحداثة شيئاً من كل من الحداثة والطليعة ، وتضرب إحداها بالأخرى بمعنى معين . فمن الحداثة بمعناها المحدد ، ثرت ما بعد الحداثة الذات المفتتة أو العفصاية ، لكنها تمور كل مسافة نقدية منها ، معادلة ذلك بتقديم جامد لخبرات « غربية » يشبه إيماءات معينة للطليعة . ومن الطليعة ، تأخذ ما بعد الحداثة نويان القسن في الحياة الاجتماعية ، ورفض التقاليد ، والمعارضة للثقافة « الراقية » بوصفها كذلك ، لكنها تمزج ذلك بالدوافع الأساسية للحداثة . وهكذا تكشف بصورة خرقاء الشكلية الكامنة لى شكل فنى راديكالى يحدّد نزاع الطابع المؤسسي للفن ، وإعادة تكامله مع الممارسات الاجتماعية الأخرى ، على انهما حركة ثورية باطنية . لأن السؤال ، بالأخرى ، هو توت أي شروط ولبى تأثيرات محتملة يمكن محاولة

ق. ٥٠ م) وحلقة ثروثس الساخرة للروبيك
الفرنسي في رواية «الدون كيشوته»
(١٦٠٥ م).

— لما إلياستيش Pastiche : فهي تكون
للمن الفن من عناصر أو تنبث مستمارة من
أعمال أخرى المؤلفين عديدين أو من محكيات
لاملوك وتبثت مؤلف معين . وتسمى الكلمة في
مضامنا القاصي أيضاً مزيجاً متكاملاً من عناصر
متشابهة . ويمكن استخدام المصطلح بمعنى
موقع للإشارة إلى تقصير الأصالة . أو بمعنى
أكثر حيادية للإشارة إلى الأعمال التي تتشبه
تكراراً أصدياً ومحكياتاً بعبارة لاجين آخرين .
وتختلف عن المحاكاة الساخرة [الباروديا] في
استخدام المحاكاة كشكل من الإلهام رغم أنها
تمثل التحكم أيضاً . كما تختلف عن الاقتباس
في غياب قصد الخداع . وإلياستيش — كما
سيرى القارئ — من هذا القبيل — سمة معينة لما
يعد الحداثة تشبه إلى حرية الاقتباس من أي
عمل سابق دون أن يبدو أنها واعية بآلية دواع
أخرى لهذا الاقتباس . ولهذا ترميها بلغة
« مكشوفة » التي توحى بالاقتباس وليس بالتحكم
ولا بالاقتباس وفصلها على اللغة « مغرقة »
الشارقة في الشعر العربي لأن العارضة محكاة
متسقة لأسلوب أو بيئة عمل واحد مما لا يتفق
مع القصد هنا —

• dystopia : (طوبولوجية — فلسفة ،
وإلائية) مصطلح حديث لاختراع يرميه عكس
البيوتيا . ويستخدم للدلالة على عالم خيالي
غير سار يصوره مزججة وعفة ما يكون في
الاستقبل . كذلك يستخدم للدلالة على الأعمال
التي تصور تلك العوالم . وامتد ذلك رواية ويلز
يختران « آلة الزمن » . ورواية ليريدل
« ١٩٨٤ » —

• نسبة إلى اللينين والفرودى —
• Connotation : استحضارية لمر
لحظة سلبية محددة ولتأثيرها بها في انتظم
يشبه انتظم الكوكب في مجرة . وكذلك يكتب
الخاص — يوصف زمن « الآن » — بعداً
خلفياً — راجع في ذلك « للفرودات في فلسفة
التاريخ » الذي يقرر بنديان —

(2) Jean — François Lyotard , the
Postmodern Condition : A Report on
Knowledge , Manchester 1984 , P. 45

(3) Paul de Man , Literary History and
Literary Modernity in Nineteenth and in
Eight , Minneapolis 1983 , p. 162 .

(4) For a vigorous critique of the Political
implications of de Man's arguments , see Frank Lentricchia , Criticism
and Social Change , Chicago and London
1983 , pp. 43 — 52 .

(5) See Fredric Jameson , Reification
and Utopia in Mass Culture , Social
Text , Winter 1979 .

(6) Gilles Deleuze and Felix Guatari ,
Anti — Oedipus : Capitalism and
Schizophrenia , Minneapolis 1983 .

(7) Jean — Francois Lyotard , Écono-
mie Libérale , Paris 1974 , p. 311 .

(8) Lyotard , The Postmodern Condition ,
P. 76 .

• نظراً لهذه الموضوع بالنسبة للقارئ
ويكتب تحديد المصطلحات العامة بلغة تفرس
علينا الترفيع عندها لتوضيح المعاني التي
تستخدم بها وكذلك اجتهادنا في تعريبها بقدر
الإمكان مع رجاء أن يتكرر القارئ المصطلح
الأجنبي حول الوقت نظراً لأن تعريبها ما زالت
غير مستقرة وربما وجدت — بمعونة القارئ —
بدائل أفضل لها مع اتساع تداول هذا
الموضوع .

— المحاكاة الساخرة : هي تعريب مستقر
نسبياً لمصطلح الباروديا Parody وإن كان
الأخير يستعمل بكثرة أيضاً . ويعنى
محكاة لأسلوب عمل أو أعمال أدبية
تستهزئ بالعبارات الأسلوبية مؤلف
أو مدرسة بالمبالغة في المحاكاة . تتصل
بالسخرية burlesque في تطبيقها لأساليب
جادة على موضوعات مثيرة للاستهزاء .
ويشتهر Satire في إنزالها الملح بجوانب
المبالغة أو غرابة الأبطال . وكذلك بالقد في
تأطيلها للأسلوب . من أبرز أمثلتها محكاة
أريستو فانتيس الساخرة لأساليب إيسطيلوس
وهوريليس في مسرحيته « الخداع » (٤٠٥

إعادة التكمال تلك . والفن السياسي
بصورة أصيلة في زمننا قد يمتسج على
نحو مماثل على منوال كل من الحداثة
والطليعة ، لكن في تركيبة مختلفة عن
ما بعد الحداثة . إن تناقضات العمل
الحداثي هي ، كما حاولت أن أبين ،
سياسية ضمناً في طبيعتها ؛ لكن حيث
إن « السياسي » يبدأ لجزء كبير من
الحداثة أنه ينتمى على وجه الدقة إلى
العقلانية التقليدية التي كانت تحاول
الافلات منها ، فإن هذه الحقيقة ظلت في
جانبها الأكبر مغمورة تحت ما هو
ميثولوجي وما هو ميتافيزيقي . وبغضاً
عن ذلك ، كانت التأميلية — الذاتية
المنطوية للثقافة الحداثية في آن واحد
شكلاً يمكنها أن تستكشف فيه بعض
الموضوعات الأيديولوجية المحورية التي
عرضت خطوطها العريضة ، وينتس
اللغة جعلت نتائجها مُصنّعة وبعمدة
عن متناول جمهور عريض . إن فناً
اليوم ، يكون قد تعلم من الطابع
الواضح الالتزام لثقافة الطليعة ، قد
يضع تناقضات الحداثة في ضوء سياسي
أصريح ولا يمكنه أن يفعل ذلك بكفاءة
إلا إذا تعلم كذلك درسه من الحداثة
أيضاً — أي ، تعلم إن « السياسي »
نفسه هو مسألة ينزع عقلانية متحولة ،
وإذا لم تقدم بهذه الصفة فسوف تظل
تبدو جزءاً من التقاليد الميتة التي يجاهد
ما هو حديث على نحو مغامر لتحرير
نفسه منها ■

الهوامش :

(1) Peter Burger , Theory of the Avant
— Garde , Minneapolis , 1984 .

ق اشارت النيويورك تايمز مؤخرًا إلى أن ما بعد الحداثة هي « الموضة الثقافية للثمانينيات و حتى الآن ، للثمانينيات » . فمن الصعب العثور على أى مظهر من مظاهر الحياة الثقافية المعاصرة لا يجرى وصفه بأنه « بعد حداثى » .

ويجرى تطبيق المصطلح على الكثير جدا من الأمور المتناقضة بحيث أنه يبدو

بلا معنى محدد . على أن ما بعد الحداثة يمكن النظر إليها على أنها تدخل لثلاثة عناصر متميزة .

لما العنصر الأول فهو الردة التي تطورت خلال السنوات العشرين للقضية على الحداثة ، الثورة الكبرى في للفنون والتي حدثت في بداية هذا للقرن .

والردة « ما بعد الحداثية » أوضح ما تكون في رفض لـ « الأسلوب

خطية التي لدن بعد فالعمارة هربا من لتجديد إلى لهزل - كما بنة بأعمدة ثانيا ، على يح يعترف

ما بعد الحداثة

اليكس كالبينيكوس

ترجمة بشير السباعي

تحليل يرى أنه لا يوجد بعد فن بعد حداثى بشكل مه

ايضا لا نحيا في عصر تاريخى جديد ، وعلى الرغم من أن الحد

جديدة لإثبات الادعاء تميل الأخير للتركيز على مقولة تدوير را

أن الدولة القومية ما تزال تواصل لعب دور إقتصادي حيوي و

بما بعد البنيوية ، عبرت عنه مجموعة الفلاسفة الفرنسيين الذين برزوا على المسرح في الستينيات ، خاصة « جيل دولوز » و « جاك ديريدا » وميشيل فوكو .

وقد طوروا أفكارا معينة ، تتمثل اولها وأكثرها أساسية في رفض التنوير . وكان (التنوير) هو المشروع الذى صاغه عدد من المفكرين الاسكوتلنديين والفرنسيين في القرن

الثامن عشر استنادا إلى فكرة أن العقل البشرى قادر على فهم العالم الطبيعي والاجتماعي والسيطرة عليه في آن واحد ، وهو مشروع حاول « ماركس » تطويره ، بشكل انتقادي .

ويرى دعاة ما بعد الحداثة أن العقل والحقيقة ليسا غير وهميين . فالنظريات العلمية هي منظورات تمير عن مصالح اجتماعية خاصة . وكما قال « فوكو » فإن : « إرادة المعرفة هي مجرد شكل

واحد من أشكال إرادة السلطة » . والواقع نفسه لا يحدث أن يكون مجموعة غير منتظمة من الجزئيات التي يهيمن عليها صراع لا ينتهي من أجل السلطة يصورغ الطبيعة والمجتمع على حد سواء . والبشر ، بوصفهم جزءا من هذا الواقع ، إنسا يفتقرون إلى أى تماسك أو سيطرة على أنفسهم . وهكذا اعتبر « فوكو » الذات الإنسانية الفردية كتلة من الدوافع والرغبات التي



ث . س . اليرت



جاءك ديريدا

ما بعد الحداثة

تستند إلى كاريكاتير للحداثة .

وأفضل تعريف للحداثة يقدمه « يوجين لان » في « الماركسية والحداثة » . فهو يميز أربع سمات . أولا ، « الوعي الذاتى الجمالى » : فالفن الحديث يعيل إلى أن يكون خاصا بالإبداع الفنى نفسه . وهكذا فإن رواية « ذكرى الأشياء الماضية » لمارسيل بروست ، إنما تعيد بناء التجارب التى قادت إلى اتخاذ القرار الخاص بكتابة الرواية . ثانيا ، « التزامنية ، التجاور ، أو المحتاج » : فالفن الحديث يهشم عالم التجربة اليومية ثم يعيد تجميعه في توليفات جديدة وغير متوقعة . ثالثا ، « المفارقة ، الغموض وانعدام اليقين » : فالفن الحديث يعرض عالما ليست له بعد معالم واضحة أو بنية مرئية . وأخيرا ، « نزع الطابع الإنساني » : فالفرد فى الفن الحديث لا يسيطر بعد على دوافعه ناهيك عن العالم نفسه .

والحال أن الأمر الغريب هو أن كل هذه السمات المميزة للحداثة كثيرا ما يجرى الادعاء بأنها مميزة للفن بعد الحداثى . فروايات « سلمان رشدى » ، على سبيل المثال ، توصف بأنها (بعد حداثى) فى حين أنها فى واقع الأمر حداثى بشكل نموذجى وفقا لتعريف « لان » للحداثة .

وكثيرا ما يقال إن الفارق يكمن فى واقع أن الحداثة كانت نخوية ومتفائلة بشكل فج فى حين أن ما بعد الحداثة شعبوية ومتشائمة فى نهجها . لكن ذلك ينطوى على سوء فهم كامل للحداثة بوصفها ظاهرة تاريخية .

لقد برزت الحداثة فى أواخر القرن التاسع عشر ، خاصة فى تلك البلدان التى تحسست الآثار السريع والمقاروت لتطور الرأسمالية الصناعية - روسيا ،

عصر جديد إنما تجد أفضل فضح لها من خلال النظر فى الادعاء القائل بأن هناك فنا بعد حداثى بشكل مميز .

ولعل أشهر تعريف للفن بعد الحداثى هو التعريف الذى قدمه « كريستوفر جينكس » ، مؤرخ فن العمارة . فهو يقول إن ما بعد الحداثة تتألف من « التظهير المزدوج » ، أى الجمع بين أساليب مختلفة فى العمل الفنى الواحد ، كالجمع ، مثلا ، بين الكلاسيكية والأسلوب الدول فى المبنى الواحد .

وهذا ادعاء غريب ، لأن ما يصفه « جينكس » بـ « التظهير المزدوج » هو سمة جد واضحة من سمات الحداثة . وهكذا فإن « جيمس جويس » يخطئ فى « أوليمبس » بين أصوات وأساليب ولغات مختلفة - وهو إيقاع أدريه فى الشعر . « د . س . كليت » فى الأرض الخراب . إن الفكرة التى نتحدث عن فن بعد حداثى مميز إنما

تصوغها علاقات السلطة السائدة داخل المجتمع .

أما العنصر الثالث من عناصر ما بعد الحداثة فهو نظرية المجتمع بعد الصناعى التى طورها علماء اجتماع مثل « دانييل بل » فى أوائل السبعينيات . فقد ذهب « بل » إلى أن العالم يدخل عصرا تاريخيا جديدا سوف يصبح الإنتاج المادى فيه أقل فأقل أهمية ، بينما تصبح المعرفة فيه هى القوة الدافعة الرئيسية للتطور الاقتصادى .

وقد تبني الفيلسوف الفرنسى « جان ليوتار » هذه الفكرة وذهب إلى أن المعرفة ، فى « الوضع بعد الحداثى » ، تتخذ شكلا مجزءا بشكل متزايد ، متخفية من كل دعوى الحقيقة أو المعقولة .

وهذا التحول يترجم ما يصفه ليوتار بـ « انهيار الروايات الكبرى » ، فمشروع التنوير - كما واصله « هيجل » و « ماركس » ، سعيًا إلى تقديم تفسيرات لجمال مسار التطور التاريخى كمدخل لتوضيح الشروط التى يمكن فى ظلها تحقيق التحرر الإنسانى - لم تعد له مصداقية بعد كارتى النازية والاستالينية .

وهكذا فإن الفكرة التى نتحدث عن تغير منهجى شامل وجديد للغاية هى فكرة محورية بالنسبة لما بعد الحداثة . فقد دخل العالم عصرا اجتماعيا واقتصاديا جديدا ، مصحوبا بتحول ثقافى « الفن ما بعد الحداثى » ، وثقافة فلسفية « ما بعد البنىوية » ، ومن هنا يأتى زعم مجلة « ماركسيزم قوداى » ، بأننا نحيا فى « أزمنة جديدة » .

لكن شيئا من ذلك لا يصمد للفحص الجدى . والحال أن فكرة أننا نحيا فى

المانيا ، ايطاليا ، النمسا - المجر . ويمكن اعتبارها ردا على تغفل العلاقات السلبية في جميع جوانب الحياة الاجتماعية . وقد أدى التجزؤ العالم الذى انطوى عليه ذلك إلى عزل الفن بوصفه ممارسة اجتماعية متميزة ، مستقلة من الناحية الظاهرية .

وتمثلت نتيجة ذلك في ظهور ميل لدى الفنانين ، المفكرين عن بقية الحياة الاجتماعية ، إلى التركيز على الفن نفسه ، إلى أن تصبح عملية الإبداع الفني هي موضوع الفن . وعادة ما انطوى ذلك على موقف هازئ ومنفصل عن الواقع . وصار الفن ملاذاً من عالم اجتماعى تسيطر عليه « الفيتشية » السلبية .

وكان هذا الموقف يتمشى مع كافة ضروب الالتزامات السياسية ، من ماركسية « بريوت بريشت » إلى فاشية « إنزا باوند » . على أن المزاج السائد كان مزاج تشاؤم لخصه « ت . س . أليوت » عندما كتب في عام ١٩٢٣ عن « البانوراما الواسعة للعبث والفوضى » والتي يمثلها التاريخ المعاصر .

لكن الحداثة كانت تتضمن إمكانية جذرية . فابتكارها التقنى الرئيسى هو المونتاج ، الجمع بين عناصر متميزة ومتنافرة من الناحية الظاهرية في العمل الواحد .

وقد وصلت التركيبات التكميلية بذلك إلى حد إدماج الفنانين التكميليين لأجزاء من العالم الواقعى - قطع من الخشب أو الجراشد - في رسومهم . وتوقف الفن عن أن يكون نافذة على العالم ليصبح ، من ناحية الإمكان على الأقل ، جزءا من العالم . وكان معنى ذلك هو تحطيم الاتصال بين الفن والحياة الاجتماعية والذي كان ينبوع

الحداثة في بادئ الأمر .

والحال أن هذه الإمكانيات قد أصبحت إمكانيات واعية في الحركات الطليعية التي انبثقت في أواخر الحرب العالمية الأولى - الدادا ، السوربالية ، البنائية . فقد كان هدف هذه الحركات هو هدم الفن من حيث هو مؤسسة منفصلة وذلك كجزء من نضال أعم يهدف إلى تطوير المجتمع .

وقد قال « ريتشارد هويلزنيك » « إن الدادا هي بلشفية المانية » . أو ، كما قال « أندريه بريتون » ، الشاعر والفيلسوف السوربالي ، في عام ١٩٣٥ : « لقد قال « ماركس » ، فلنحول العالم » . وقال « رامبو » (الشاعر الفرنسي) ، فلنغير الحياة ، وهذان الشعاران هما بالنسبة لنا شعارا واحد .

والحال أن ما سمح بهذا الربط بين الثورة الاجتماعية والثورة الفنية إنما يتمثل في ظروف تاريخية محددة . فقد ازدهرت الحركات الطليعية الفنية في فترة ثورة ١٩١٧ الروسية وثورة ١٩١٨ - ١٩٢٣ الألمانية . ووجه خاص فيان البنائين الروس - « ماياكوفسكى » ، « آيزنشتين » ، « روتتشينكو » ، « تاتلين » وآخرين كثيرين - قد وضعوا فنههم ليس في خدمة الدعاية الثورية وحدها ، بل وفي خدمة تحويل الحياة اليومية .

على أن هزيمة الثورة الألمانية أولا ثم هزيمة الثورة الروسية قد ضعفتها قاعدة الحركات الطليعية الفنية . وتمكنت الفاشية والستالينية من القضاء عليها ، ليس فقط من خلال القمع ، بل ومن خلال تبديد آمال الثورة الاجتماعية التي كان تحقيق المشروع الطليعى متوقفا عليها .

وهكذا تواجدت ظروف احتواء الحداثة من جانب الرأسمالية منذ الحرب العالمية الثانية .

والحال أن الأسلوب الدولى الذى أخذ يعلا الألق الحضري بعد عام ١٩٤٥ قد طوره فنانين معماريون مثل « ميس فان دير روهه » ، الوجه الأخير لحركة « اليوهوس » ، التي كانت قد تكونت بعد ثورة ١٩١٨ الألمانية لبناء « كاتدرائيات للاشتراكية » .

والتطورات التي جرت في مختلف الفنون على مدار السنوات العشرين الماضية والتي صارت تعرف بما بعد الحداثة لا يجمع بينها أكثر من ردة على « الحداثة المتأخرة » المستوعبة والتي أصبحت الأسلوب الثقافى السائد بعد الحرب العالمية الثانية .

ومن الأنسب النظر إلى هذه التطورات بوصفها أشكالا مختلفة من الحداثة لا بوصفها قطعة معا . فعلى سبيل المثال ، ليس في فيلم « ديفيد لينش » « المخمل الأزرق » الرائع ، بإحساسه القوي بصالح لاعقلانى من العنف والشرقية يكمن تحت السطح العادى للحياة اليومية ، ما يمكن أن يشكل مفاجأة للسورباليين .

وكما أنه لا وجود هناك لفن بعد حدائى بشكل معين ، فإننا أيضا لا نعيها في عصر تاريخى جديد . وتميل المحاولات الأكثر جدية لإثبات الادعاء الأخير إلى التركيز على تدويل رأس المال .

إلا أنه في حين أن رأس المال قد أصبح دون شك مندمجا بشكل عالمى أكثر بكثير على مدار السنوات العشرين الماضية ، فإن الدولة القومية متآزلة تواصل لعب دور اقتصادى حيوى . ولتنتظروا مثلا إلى عمليات الإنقاذ التي

ما بعد الحدثة

متاحا بشكل علم ، وينتج على نطاق واسع كطريقة لمواجهة عالم يعتقد ما بعد الحداثين أنه لا يمكن تغييره كما لا يمكن الموافقة عليه موافقة غير انتقادية .

ويرتبط ذلك بالتبني الواعي لموقف جمالي تجاه الحياة . فقد رأى « نيتشه » ، إن الرد المناسب الوحيد على عالم تحكمه القوضى هو أن يحول المرء حياته الخاصة إلى عمل فنى ، أن يسعى إلى دمج جميع خبراته في كل له معنى .

وهذه فكرة تبناها « فوكو » ، في كتاباته الأخيرة ، حيث يتحدث كثيرا عن « جماليات وجود » . وقد أصبح ذلك أيضا جزءا روتينيا من حياة الطبقة المتوسطة في الثمانينيات ، خاصة في الجهد المبذول عبر تناول الوجبات ، وارتداء الملابس ، وإجراء التمرينات الرياضية ، لتحويل الجسم إلى علامة من علامات الشباب والعافية والحركة . أما سياسة ما بعد الحدثة فقد عبر عنها « ريتشارد رورتي » ، الفيلسوف الأمريكى الرائج ، بأبلغ تغيير ، « فرودتي يربح بانيناثق » ثقافة هازة بشكل متزايد ، يهيمن عليها « البحث عن الكمال الخاص » .

وما يتوجب علينا عمله هو الكف عن الانشغال بمعرفة العالم وتغييره والتكيز بدلا من ذلك على تنمية علاقات شخصية .

فمن الوجوه المحورية لما بعد الحدثة إنكار أن من المرغوب فيه أوحى من الممكن بعد الانخراط بشكل جماعى في تغيير العالم .

أما كيف يمكن « لرورتي » و « لليوتار » تفسير تجمع شعوب أوروبا الشرقية لإسقاط حكمائها فهو أمر متروك لتضمينات أى إنسان ■

التراجع إلى مواقف دفاعية ومع تفكك أقصى اليسار .

وقد تمثلت نتيجة ذلك في ظهور شريحة اجتماعية هامة مزدهرة من الناحية الاقتصادية ومحيطه من الناحية السياسية في آن واحد . فهي لم تعد تؤمن بالثورة (إن كانت قد آمنت بها في أى وقت من الأوقات) ، لكنها أيضا لا تؤمن بالراسمالية إيماننا غير مشروط .

وهذا الموقف يلخصه إعلان « ليوتار » عن إفلاس جميع « الروايات الكبرى » : فنحن لم بعد بوسعنا الإيمان بأية نظرية شاملة تسمح لنا بتفسير العالم وتغييره في آن واحد .

والأكثر من ذلك أن ما بعد الحدثة تتطوى على « تحويل الموقف الهائىء إلى موقف روتيني » . فالموقف الهائىء ، المنفصل ، تجاه الواقع والذي كان موقف عدد صغير من المثقفين المخضرمين عندما ظهرت الحدثة في أواخر القرن التاسع عشر ، يصبح الآن

قامت بها الحكومة الأمريكية أولا للنظام المصروف والتي تقوم بها الآن لصناعة المخدرات والقروض . وعلاوة على ذلك ، فإن تدويل رأس المال لايرمز إلى مرحلة جديدة ، مستقرة للتوسع الرأسمالى ، فهو بالأحرى عامل رئيسى في جعل الاقتصاد العالمى غير مستقر منذ أواخر الستينيات .

وإذا صممنا بأن اندعاءات ما بعد الحدثة زائفة ، فما هو مصدرها ؟ ما السبب في ظهور اعتقاد واسع الانتشار بأننا نحيا في عصر اقتصادى وثقافى جديد بشكل أساسى ؟

إن تعالى الاقتصاديات الرأسمالية المتقدمة من الكساد العالمى لأعوام ١٩٧٩ - ١٩٨٢ قد تضمن توسعا للطالب ، استنادا إلى قروض ائتمانية ميسرة وإنفاق حكومى أعلى ، بدأ في الولايات المتحدة في أوائل الثمانينيات وأمتد إلى أوروبا .

وكان من بين المستفيدين الرئيسيين من هذا التعالى والطبقة المتوسطة الجديدة « المؤلفين من المديرين ذوى الرواتب العالية ومن المهنيين . وكانت الثمانينيات هى العقد الذى ازدهر فيه « البيرواى » .

لكن كثيرين أيضا من أفراد الطبقة المتوسطة الجديدة الذين استفادوا استفادة جمة من التعالى كانوا جزءا من جيل ١٩٦٨ .

وكان هؤلاء قد شاركوا في التجذر الواسع للمثقفين الشباب في مختلف أرجاء العالم الغربى خلال الصعود العظيم للنفصال الطبقي في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات . كما أنهم كانوا قد تقاسموا انهيار الأساطير الثورية الذى حدث في أواسط وأواخر السبعينيات مع إجبار العمال على

المشكلة :

قام بينما استطاع الترويج الإعلامي القريب العهد لما بعد الحداثة في العمارة والفنون أن يدفع الظاهرة إلى دائرة الضوء ، فإنه قد مال أيضاً إلى إخفاء تاريخها الطويل والمُعقد . وسوف يقوم جزء كبير من نقاشي التالي على أساس فرضية أن ما يبدو على أحد المستويات أنه آخر بدعة ، حملة إعلانية ، واستعراض أجوف ، هو جزء من تحول ثقافي يظهر

ببطء في المجتمعات الغربية ، تغير في الحساسية يكون مصطلح « ما بعد الحداثة » بالفعل ، دقيقاً تماماً لوصفه في الوقت الراهن على الأقل . وطبيعة وعمق ذلك التحول قابلان للجدال ، لكنه تحول فعلاً . واست لَوَّ أن يُساء فهمي على أنني أزعم أن ثمة تحولاً شاملاً للنموذج paradigm في النظم الثقافية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ؛ فأى زعم من هذا القبيل سيكون من الواضح أنه مبالغ فيه . لكن ثمة - في قطاع هام من

تعاقتنا - تحولاً ملحوظاً في الحساسية ، والممارسات ، وتكوينات الخطاب يُعَيَّر منظومة ما بعد حداثة الافتراضات والخبرات والقضايا عن منظومة مرحلة سابقة . وما يحتاج إلى المزيد من الاستكشاف هو ما إذا كان هذا التحول قد ولَّد اشكالاتاً جمالية جديدة أصيلة في الفنون المختلفة أو أنه بعيد أساساً تشغيل تقنيات واستراتيجيات الحداثة ذاتها ، معيداً إدراجها في سياق ثقافي متبدل .

رسم خريطة لما بعد الحداثة

اندرياس هويسن



جيس جويس



صمويل بريكسي

نقاش يقوم على أسس فرضية أن ما يبدو في مستوى منه مجرد بدعة واستعراض أجوف ، هو في الواقع جزء من تحول ثقافي يظهر ببطء في المجتمعات الغربية على هيئة تغير في الحساسية يكون مصطلح ما بعد الحداثة بالفعل دقيقاً تماماً لوصفه .

إن حاول هنا تعريف ما هي ما بعد الحداثة . ومصطلح « ما بعد الحداثة » نفسه يجب أن يبيد بيننا وبين مقاربة من هذا القبيل حيث أنه يُحدد موضع الظاهرة على أنها ارتباطية . فالحداثة ،

باعتبارها ما تتفصل عنه ما بعد الحداثة ، تظل مندرجة في نفس الكلمة التي نصف بها بُعْدنا عن الحداثة . ولو ظلنا منتبهين للطبيعة الارتباطية لما بعد الحداثة ، فسوف أبداً ببساطة من الإدراك -

الذاتى Selbstverstandnis لدى ما بعد الحداثة بينما كان يشكل خطابات متنوعة منذ الستينيات . وما أمل أن أقدمه في هذا الفصل هو شيء من قبيل خريطة مَكْرَبة لما بعد الحداثة تقوم بمسح لمجالات عديدة وعليها يمكن لمختلف المدارس الفنية والنقدية ما بعد الحداثيّة أن تجد مكانها الجمال والسياسي . وسوف أميّز بين عدة مراحل واتجاهات ضمن مسار ما بعد الحداثة في الولايات المتحدة . وهذا الأول هو التأكيد على بعض الشروط والضغوط التاريخية التي شكلت السجالات الجمالية والثقافية الأخيرة ، لكنها إما تم تجاهلها وإما شطبها على نحو منهجي من النظرية النقدية على الطُريقة الأمريكية l'américaine . وبينما

سأعتمد على التطورات في العمارة والآداب ، والفنون البصرية ، سوف يكون تركيزي أساساً على الخطاب النقدي يصعد ما بعد الحداثة : ما بعد الحداثة في علاقتها ، على الترتيب ،

بالحداثة ، والطليعة ، ونزعة المحافظة الجديدة ، ومبادئ البنيوية . وكل واحدة من هذه المنظومات constellation تمثل طبقة منفصلة نوعاً ما من « ما بعد

الحداثة » ، وسوف أقدم بوصفها كذلك . وأخيراً ، فسوف تُناقش العناصر المحورية للتاريخ الفكرى Begriffsgeschichte للمصطلح في علاقتها بمجموعة أوسع من الأسئلة التي أثّرت في المناظرات الأخيرة عن مذهب الحداثة modernism ، والحداثة modernity* ، والطليعة التاريخية . وثمة سؤال محوري بالنسبة لي يتعلق بالمدى الذي كانت به الحداثة والطليعة ، بوصفهما شكلين من أشكال ثقافة مناوئة . مرتبطين مفهوماً وعملياً رغم ذلك بالتحديث modernization الراسمالي ولأولاً بالطليعة الشيوعية ، تلك الأخت التوائم للتحديث . وكما أرجو أن يبين هذا الفصل ، فإن البعد النقدي لما بعد الحداثة يكمُن على وجه الدقة في طرحها الجذري للأسئلة بصدد تلك الافتراضات المسبقة التي ربطت الحداثة والطليعة بالمنظومة العقلية للتحديث .

استنفاد الحركة الحداثيّة

فلابد ، إذن ببعض الملاحظات الموجزة حول مسار وهجرات مصطلح « ما بعد الحداثة » . يرجع المصطلح في النقد الأدبي إلى أواخر الخمسينيات حين استخدمه إيرفينج هاو Irving Howe وهاري ليفين Harry Levin للناس على تسليح الحركة الحداثيّة . كان هاو وإيفين ينظران بحثين إلى الوراء إلى ما بدأ فعلاً أنه ملغى أثنى . وكان أول استخدام توكيدي للمصطلح « ما بعد الحداثة » في الستينيات من جانب نقد الأدب أمثال لينز فيدلر Leslie Fiedler وإيهاب حسن ، اللذين كانا يعتقنان آراء شديدة التباين بصدد ما يعنيه لقب ما بعد جدائش

ولم يكتسب المصطلح تداولاً أوسع إلا خلال أوائل وأواسط السبعينيات ، وشمل العمارة أولاً ، ثم الرقص ، والمسرح ، والتصوير ، والسينما ، والموسيقى . وبينما كان الانقطاع ما بعد الحداثة مع الحداثة الكلاسيكية واضحاً بدرجة معقولة في العمارة والفنون البصرية ، فقد كان من الأصعب تأكيد فكرة قطعية ما بعد حداثيّة في الأدب . وعند نقطة معينة في أواخر السبعينيات ، هاجرت « ما بعد الحداثة » ، ليس دون حث أمريكي ، إلى أوروبا عن طريق باريس وفرانكفورت .

وتلقفتها كريستيفا Kristeva وليوتارد Lyotard في فرنسا ، وهابرماس Habermas في ألمانيا . وفي نفس الوقت ، بدأ النقد في الولايات المتحدة مناقشة الجانب المشترك بين ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية الفرنسية في تصويرها الأمريكي الخاص ، وذلك عادة على أساس مجرد الافتراض بأن الطليعة في النظرية عليها بطريقة ما أن تكون مُشاكِلة للطليعة في الأدب والفنون . وبينما كان الشك حول جدوى طليعة فنية يتصاعد خلال السبعينيات ،

لم يبد قط أن حيوية النظرية ، رغم أبعادها الكثيرة ، كانت موضع شك جدّي . وفي الحقيقة ، بدأ البعض كما لو أن الطاقات الثقافية التي كانت تغذي حركات الستينيات الفنية قد أخذت تتدفق خلال السبعينيات في جسد النظرية ، تاركة المشروع الفني في حالة يُرثى لها . ورغم أنه ليس مثل هذه الملاحظة سوى قيمة انطباعية في أحسن الحالات ، كما أنها ليست مُنصّفة تماماً للفنون ، فإنه يبدو من المعقول القول بأنه ، مع منطِق الانفجار - الكبير لما بعد الحداثة في التوسع الذي لا رجعة

فيه ، أصبحت متأمة ما بعد الدائى أكثر استعصاء على النفاذ منها . ومع حلول أوائل الثمانينيات ، أصبحت منظومة نزعة الدائى/ نزعة ما بعد الدائى فى الفنون ومنظومة الدائى/ ما بعد الدائى فى النظرية الاجتماعية احد اكثر المجالات (المتنازع) عليها فى الحياة الثقافية للمجتمعات الغربية . المجال متنازع عليه على وجه الدقة لأن موضوع الرهان اكبر بكثير من مجرد وجود أو عدم وجود أسلوب فنى جديد ، وكذلك أكثر بكثير من مجرد الخط النظرى « الصحيح » .

ولا يبدو الانقطاع مع الدائى فى أى مكان أكثر وضوحاً مما هو عليه فى العمارة الأمريكية الغربية العهد . فلا شيء يمكن أن يكون أكثر بعداً عن حواش الساتر الزجاجة الوظيفية لدى ميس فان دير روه Mies van der Rohe من إيماءة الاستشهاد التاريخى العشوائى التى تسود فى عديد من الواجهات ما بعد الدائى . خذ ، مثلاً ، ناطحة سحاب إيه . تى آند تى AT&T لفيليب جونسون Philip Johnson ، والمتقسمة بصورة مناسبة إلى قسم أوسط كلاسيكى - جديد ، وأعدة رومانية عند مستوى الشارع ، وقمة واجهة إغريقية مثثلة من طراز تشيبينديل Chippendale فى أعلاه . وفى الحقيقة ، فإن حينئذ متزايداً لأشكال حياة متنوعة من الملقى يبدو أنه يشكل تياراً تحتياً قوياً فى ثقافة السبعينيات والثمانينيات . ومن الأمور المغرية أن نشيح عن هذه التوفيقية التاريخية ، التى لا توجد فى العمارة فقط ، بل فى الفنون ، وفى السينما ، وفى الأدب ، وفى الثقافة المُنعمّة للسنوات الأخيرة ، أن نشيح عنها باعتبارها

المعادل الثقافى الحزين المحافظ - الجديد للأيلم الطبية الخوالى وكعلامة واضحة على المكانة المتهورة للإبداعية فى الرأسمالية المتأخرة . لكن هل هذا الحزين للماضى ، هذا البحث المسعود والجرىء عادة عن تقاليد قابلة للاستخدام ، والانهيار المتزايد بالتقنيات قبل الحديثة والبدائية - هل كل هذا يجد جذوره فقط فى حاجة المؤسسات الثقافية الدائى إلى الاستعراض والتكلف ، وهكذا يمتشى تماماً مع الوضع القائم ؟ أم أنه ربما يعبر أيضاً عن نوع من عدم الرضى الاصيل والمشروع إزاء الدائى وإزاء الإيمان غير القابل للنقاش بالتحديث الدائم للفن ؟ وإذا كانت الحالة هى هذه الأخيرة ، وأنا أعتقد أنها كذلك ، فكيف يمكن للبحث عن تقاليد بديلة ، سواء بازعة أو مترسبة ، أن يتحول إلى بحث مشر ثقافياً دون الخضوع لضغوط للنزعة المحافظة التى ، بقبضة كلابية ، تزعم ملكيتها لنفس مفهوم التقاليد ؟ وأنا لا أجادل هنا بأن كل تبدّلات الاستعادة ما بعد الدائى للماضى يجب الترحيب بها لأنها تتألف على نحو ما مع روح العصر Zeitgeist . كذلك لا أودّ أن يُساء فهمى على أنني أجادل بأن رفض ما بعد الدائى الشائع للجماليات الدائى العليا وسامها من أطروحات ماركس وفرويد ، بيكاسو وبريخت ، كافكا وجويس ، شونبرج وسترافنيسكى يمثلان على نحو ما علامتين على تقدم ثقافى هام . فميت تكفى ما بعد الدائى بنيد الدائى ، فإنها تخضع لمطالب الجهاز الثقافى بأن تُكسب نفسها مشروعية باعتبارها جديدة جذرياً ، كما أنها تبحث التعصبات المتزمتة التى واجهتها

الدائى فى أيامها .

لكن حتى لو كانت الأطروحات الخاصة لما بعد الدائى لا تبدو مُقنعة - كما تتجسد ، مثلاً ، فى مبانى فيليب جونسون ، ومايكل جريفز Michael Graves ، وغيرهما - فهذا لا يعنى أن استمرار التمسك بمجموعة أقدم من الأطروحات الدائى سوف يضمن ظهور مبانٍ أو أعمال فنية أكثر إقناعاً . والمحاولة المحافظة - الجديدة الأخيرة لإعادة إرساء نسخة مدجنة من الدائى باعتبارها الصديق الوحيد الذى يستحق العناية لثقافة القرن العشرين - كما تبدد مثلًا فى معرض بيكمان Beckmann لعام ١٩٨٤ فى برلين وفى المقالات العديدة فى مجلة هيلتون كرامر Hilton Kramer ، المعيار الجديد New Criterion - هى استراتيجية تستهدف دفن الانتقادات السياسية والجمالية لأشكال معينة من الدائى اكتسبت أرضاً منذ الستينيات . لكن مشكلة الدائى ليست مجرد حقيقة أنها يمكن أن تستوعب فى إطار أيديولوجية محافظة عن الفن . وفى نهاية المطاف ، حدث ذلك بالفعل مرة على نطاق واسع فى الخمسينيات . أما المشكلة الأشمل التى تعترف بها اليوم ، فيما أعتقد ، فهى الارتباط الوثيق لأشكال متعددة من الدائى فى زمنها بالتركيبة العقلية للتحديث ، سواء فى صيغته الرأسمالية أو الشيوعية . وبالمطبع ، لم تكن الدائى قط ظاهرة مصممة ، وقد ضمت كلاً من نشرة التحديث لدى النزعة المستقبلية ، والنزعة الإنشائية consyuctivism ، وكذلك العيانة الجديد New Sachlichkeit . وبمضاً من أعنف انتقادات التحديث فى الأشكال المتنوعة

الحديثة من « العداء الرومانسي للراسمالية ». والمشكلة التي أتتوها في هذا الفصل ليست هي ماذا كانت الحداثة فعلاً ، بل كيف جرى إدارتها استرجاعياً ، ما القيم والمعرفة السائدة التي كانت تحملها ، وكيف عملت أيديولوجياً وثقافياً بعد الحرب العالمية الثانية . إن صورة معينة للحداثة هي التي أصبحت لب النزاع بالنسبة لما بعد الحداثيين ، ويجب إعادة بناء تلك الصورة إذا أردنا فهم علاقة ما بعد الحداثة الإشكالية بالتقاليد الحداثية وزعمها بأنها مختلفة .

تعطينا العمارة لكثير الأمثلة للموسى للمفوضيات موضوع الرهان . فالبيوتوبيا الحداثية المتجسدة في برامج بناء مدرسة الباهاؤوس Bauhaus ، وميس Mies ، وجروبيوس Gropius ، ولكوربوزييه Le Corbusier ، كانت جزءاً من محاولة بطولية بعد الحرب العظمى والثورة الروسية لإعادة بناء أوروبا المحطمة على صورة الجديد ولجعل البناء جزءاً حيوياً من إعادة التجديد المتفخيلة للمجتمع . كان تنويراً جديداً يتطلب تصميمياً عقلانياً لمجتمع عقلاني ، لكن العقلانية الجديدة كانت مثقلة بخماس طوباوي جعلها في النهاية تخرج من جديد مرتدة إلى الأسطورة أسطورة التحديث . وكان الإنكار الذي لا يلين للماضي عنصرأ جوهرياً في الحركة الحداثية بقدر ما كانت دعوتها للتحديث من خلال التوحيد القياسي والعقلنة . ومن المعروف جيداً كيف تحلمت سفينة البيوتوبيا الحداثية على صخرة تناقضاتها الداخلية الخاصة ، والأهم من ذلك ، على صخرة السياسة والتاريخ . فقد أجبر جروبيوس ، وميس ، وغيرهما على الذهاب إلى

المنفى ؛ وأخذ مكانهم البرت سبير Albert Speer في ألمانيا . وبعد عام ١٩٤٥ ، كانت العمارة الحداثية مجردة لدرجة كبيرة من رؤيتها الاجتماعية وصارت باطراد عمارة سلطة وتمثيل representation . وبدل أن تفس مشروعات الإسكان الحداثية كرسول وعود الحياة الجديدة ، أصبحت رموزاً للاستلاب ونزع الإنسانية ، وهو مصير شارك فيه خط التجميع ، ذلك الوسيط الآخر للجديد والذي نال الترحيب بحماس جيش في العشرينيات من جانب الليبيين والفرويديين على السواء .

إن تشارلز جينكس Charles Jencks ، أحد أشهر المؤرخين الشعبيين لاحتضار الحركة الحداثية والمتحدث باسم عمارة ما بعد حداثية ، يرجع بتاريخ السوفاة الرمزية للعمارة الحدية إلى ١٥ يناير عام ١٩٧٢ ، في الساعة ٣:٣٢ دقيقة بعد الظهر . ففي ذلك الوقت ، تمقت بالديناميت عدة وحدات ذات جوانب مسطحة من إسكان برويت - إيجو Pruitt-Igoe في سانت لويس (بنها مينورو ياماسكي Mi-naru Yaamaski في الخمسينيات) . وعُرض الانهيار بشكل درامي في أخبار المساء . إن الالة الحدية للحياة ، كما سماها لوكوربوزييه مع النشرة التكنولوجية المميزة للعشرينيات ، قد أصبحت غير قابلة للحياة فيها ، كما بدا أن التجربة الحداثية عبثية . ويتجشم جينكس العناء لكي يميّز الرؤية الأصلية للحركة الحديبية عن الخطايا التي ارتكبت باسمها فيما بعد . لكنه ، في الميزان ، يثق مع أولئك الذين جادلوا ، منذ الستينيات ، ضد اعتماد الحداثة الخفي على استمارة الآلة ونموذج الإنتاج ، وضد أخذها للمصنع بوصف .

النموذج الأولى لكل المباني . وقد أصبح شائعاً في الدوائر ما بعد الحداثية تقضيل إعادة إدخال أبعاد رمزية متعددة المعاني في العمارة ، ومزج الشفرات ، وتملك الربطانات المحلية والتقاليد الإقليمية . وهكذا يرمي جينكس بأن المعمارين قد سلكوا طريقين في نفس الوقت ، « صوب الشفرات التقليدية بطيئة التغير والمعاني العرقية الخاصة للجوار ، وصوب الشفرات سريعة التغير للموضة المعمارية والاعتراف » . ذلك الفصام ، فيما يعتقد جينكس مميّز لحظة ما بعد الحداثة في العمارة ؛ ويحق للمرء أن يتساءل عما إذا لم يكن ينطبق على الثقافة المعاصرة برمتها ، تلك الثقافة التي يبدو بشكل متزايد أنها تفضل ما اسمناه بلوخ Bloch باسم (اللاتزامات) .

Ungleichzeitigkeiten ، بدل أن تفضل فقط ما وصفه أدورنو Adorno ، منظر الحداثة بامتياز ، بأنه der fort-geschrittenste Materialstand

Kunst (الحالة الأكثر تقدماً للمادة الفنية) . وسوف تظل موضع سجال مسألة أين يكون ذلك الفصام ما بعد الحداثي توتراً خلافاً تنتج عنه مبان طموحة وناجحة ، وأين ، على العكس ، يجنح إلى اختلال غير متماسك وتعسفي للأساليب . كذلك لا يجب أن ننسى أن خلط الشفرات ، وتملك التقاليد الإقليمية ، واستخدام الأبعاد الرمزية خلاف الالة لم تكن قط مجهولة تماماً بالنسبة لمعماري الأسلوب الدولي . بطريقة تنطوي على مفارقة ، كان على جينكس ، لكى يميل إلى ما بعد حداته ، أن يبالغ في نفس نظرة العمارة الحداثية التي يهاجمها هو بإصرار .

واحد أكثر الوثائق إحياءً بصدد قطعية ما بعد الحداثة مع الدوجما الحداثية كتاب اشترك في تأليفه روبرت فنتورى Robert Venter ، ودينيس سكوت - براون Denis Scott-Brown ، وستيفن ايزنور Steven Izenour بعنوان **التعلم من لاس فيجاس** Learning from Las Vegas . واليوم عند قراءة هذا الكتاب والكتابات المبكرة لفنتورى منذ الستينيات ، يدهش المرء قسراً استراتيجيات وحلول فنتورى من حساسية البوب pop تلك الأعوام ، لمرّة تلو أخرى يستخدم المؤلفون قطعية فن البوب مع المعيار المتكشف للتصوير الحداثى الأعلى وتزاوج البوب غير النقدى مع الرطانة التجارية للثقافة الاستهلاكية كإلهام لعملهم . فما كان يمثله شارع ماديسون أفينيو Madison Avenue بالنسبة لآندى وارمول ، وما كانت تمثل الحكايات بالصور وحكايات الغرب الأمريكى بالنسبة ليزلى فيدلر ، كان يمثله المنظر العام للاس فيجاس بالنسبة لفنتورى وجماعته . وبلاغة **التعلم من لاس فيجاس** تقوم على أساس تمجيد قصاصة الإعلان والفن الهابط بلا رحمة لثقافة الكازينو . إنه ، بتعبير كينيث فرامبتون Kwnneth Frampton الساخر ، يقدم قراءة للاس فيجاس باعتبارها « انفجاراً أصيلاً للفانثازيا الشعبية » . وأظن أنه سيكون من المجانى أن نسخر اليوم من تلك التصورات الغريبة للشعبوية الثقافية .

فبينما نجد أن ثمة شيئاً واضح العينية فى تلك الأطروحات ، يجب علينا الاعتراف بالقوة التى استجمعتها لكي تنسف الدوجمات المثبته للحداثة ولكي تعيد طرح مجموعة من المسائل

حجبها عن الأنظار بدرجة كبيرة إنجيل الحداثة لسنوات الأربعينيات والخمسينيات : مسائل التزيين والاستعارة فى العمارة ، والتشخيص والواقعية فى التصوير ، والقصة والتثليل فى الأدب ، والجسد فى الموسيقى والمسرح . إن البوب بأوسع معانيه هو السياق الذى تشكلت فيه للمرّة الأولى فكرة عن ما بعد الحداثى ، ومنذ البداية حتى اليوم ، فإن أكثر الاتجاهات دلالة ضمن ما بعد الحداثى ، قد تحوّلت عداء الحداثة الذى لا يلى للثقافة المعمّمة .

ما بعد الحداثة فى الستينيات : طليعة أمريكية ؟

ساقترح الآن تفرقة تاريخية بين ما بعد حداثى الستينيات وما بعد حداثى السبعينيات وأوائل الثمانينيات . وسوف تكون حجتي تقريباً هى التالية : رفضت ما بعد حداثى الستينيات والسبعينيات أو انتقدت طبيعة معينة من الحداثة . ضد الحداثة العليا المُشْفَرة للعقود السابقة ، حاولت ما بعد حداثى الستينيات إعادة تنشيط ميراث الطبيعة الأدبية وإعطائه شكلاً أمريكياً عبر ما يمكن أن يسميه المرء اختزالاً بإسم محصور دوشامب - كيج وارمول Duchamp-Cage-Warhol .

ويحلّول السبعينيات ، كانت ما بعد الحداثة الطليعية تلك لأعوام الستينيات قد استنفدت إمكاناتها بدورها ، رغم أن بعض تبنّياتها قد استمرت خلال العقد الجديد . والجديد فى السبعينيات كان ، من جهة ، ظهور ثقافة توفيقية eclecticism ، ما بعد حداثى توكيدية إلى حد كبير تخلّت عن أى ادعاء بالنقد ، أو التجاوز ، أو النفي ؛ ومن جهة

أخرى ، ظهور ما بعد حداثى بديلة أعيد فيها تعريف المقامرة ، والنقد ، ونفى الوضع القائم بتعابير غير - حداثية وغير - طليعية ، تتناسب التطورات السياسية فى الثقافة المعاصرة على نحو أكثر فعالية من نظريات الحداثة القديمة . ولاسهب فى ذلك

ماذا كانت تداعيات مصطلح « ما بعد الحداثة » فى الستينيات ؟ منذ منتصف الخمسينيات على وجه التقريب ، شهد الأدب والفنون تمرّد جيل جديد من الفنانين من أمثال راوشنبرج Rauchenberg ، وجاسبر جونز Jasper Johns ، وكيروك Kerouac ، وجينسبرج Ginsberg ، والبيتس Beats ، وهورز Burroughs ، وبارتيلم Barthelme ضد سيادة التعبير التجريدية ، والموسيقى المتسلسلة ، والحداثة الأدبية الكلاسيكية . وسرعان ما انضم إلى تمرّد الفنانين نقاد من أمثال سوزان سونتاج Susan Sontag ، وليزلى فيدلر Leslie Fiedler ، وإيهاب حسن Ihab Hassan ، كانوا جميعاً ، بحساس ، لكن بطرق شديدة الاختلاف ودرجة مختلفة ، يجادلون لصالح ما بعد الحداثى . فقد دافعت سونتاج عن فن الكامب Camp وعن حساسية جديدة ، ولهج فيدلر للنشأ على الأدب الشعبى وتحويل الأعضاء التناسلية ، بينما دافع حسن - أقربهم إلى المحدثين - عن « تقاليد الجديد » والتطورات الأدبية بعد الحرب . بحلول ذلك الوقت ، كانت الحداثة طليعاً قد تأسست بإسمان باعتبارها المعيار فى الأكاديمية ، والمتاحف ، وشبكة قاعات العرض . فى هذا المعيار لمدرسة نيويورك للتعبيرية

التجريدية كانت تتمثل خلاصة ذلك المسار الطويل لما هو حديث والذي كان قد بدأ في باريس في خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر أدى حتماً إلى نيويورك - الانتصار الأمريكي في الثقافة في أعقاب الانتصار في ميادين المعارك في الحرب العالمية الثانية . مع حلول الستينيات كان الفنانون والنقاد على السواء يشتركون في الإحساس بوضع جديد من الناحية الأساسية .

كان يجري الإحساس بالقطيعة ما بعد الحداثيّة المفترضة مع الماضي بوصفها خسارة : بدأ ادعاء الفن والأدب للصدق والقيمة الإنسانية وكأنه قد استنفد ، وبدأ أن الإيمان بالقوة التأسيسية للخيال الحديث هو مجرد وهم آخر . أو كان يجري الإحساس بها على أنها تجاوز باتجاه تحدر نهائي للغريزة والرعي ، إلى القرية العالمية لمذهب ماكولهان ، عدن الجديدة لانحراف المتعدد الأشكال ، الفردوس الآن . كما أعلن المسرح الحى على خشبة المسرح .

من هنا ، حدّد نقاد ما بعد الحداثيّة أمثال جيرالد جراف Gerald Graff ، عن حق ، نوعين من الثقافة ما بعد الحداثيّة في الستينيات : النوع اليائس المبشر بنهاية العالم والنوع الحالم الاحتقائي ، وكلاهما ، كما يزعم جراف ، كانا موجودين بالفعل في إطار الحداثيّة . وبينما نجد أن هذا صحيح بالتأكيد ، فإنه يخفق في رؤية نقطة هامة . فلم يكن حق ما بعد الحداثيين موجهاً ضد الحداثيّة في ذاتها ، بل بالأحرى ضد صورة متقشفة معيّنة من الحداثيّة العليا ، كما قدمها النقاد الجدد New Critics وغيرهم من حراس الثقافة الحداثيّة . هذه النظرة التي تتجنب الثنائية الزائفة في اختيار إما الاتصال

أو الانقطاع ، يؤيّدها مقال استرجاعي كتبه جون بارث . ففي مقال عام ١٩٨٠ في ذي الأتلانتيك The Atlantic ، بعنوان « أدب الامتلاء » - The Literature of Retenishment ، ينتقد بارث مقالته هو عام ١٩٦٨ بعنوان « أدب الاستنفاد » The Literature of Exhaustion ، الذي بدأ في حينه أنه يقدم تلخيصاً دقيقاً للنوع المبشر بنهاية العالم . الآن يشير بارث إلى أن موضوع مقاله الأول « كان (الاستنفاد) الفعل ليس للغة أو الأدب بل لجماليات الحداثيّة العليا » . ويضئ ليصف عمل بيكيت Beckett قصص ونصوص مقابل لا شيء Stories and Texts for nothing وعمل نابوكوف Nabokov النار الشعلجية Pale Fire بأنهما أعجبتان حدثيتان متأخرتان ،

تمتيزتان عن كتاب ما بعد حداثيين من أمثال إيطالو كالفينو Italo Calvino وجابريل ماركث Gabriel Marquez . وعلى الناحية الأخرى ، يكتب نقاد الثقافة ، مثل دانييل بل Daniel Bell ، بالزعم بأن ما بعد حداثيّة الستينيات كانت « التتويج المنطقي للمقاصد الحداثيّة » ، وهو رأى يعيد ، بكلمات أخرى ، تكرار ملاحظة ليونيل تريبلنج Lionel Trilling اليائسة والقائلة بأن متظاهري الستينيات كانوا يمارسون الحداثيّة في الضواورع . لكن ملاحظتي هنا هي بالضبط أن الحداثيّة العليا لم تجد من المناسب قط أن تكون في الضواورع في المحل الأول ، أن دورها الأسبق المناوئ على نحو لا يمكن إنكاره قد حلح ملحه في الستينيات ثقافة مختلفة تماماً للمواجهة في الضواورع وفي الأعمال الفنية ، وأن ثقافة المواجهة هذه غيرت التصورات الأيديولوجية الأوروبية

عن الأسلوب ، والشكل ، والإبداعية ، والاستقلال الفنى ، والخيال ، التي كانت الحداثيّة قد خضعت لها في ذلك الحين . رأى النقاد أمثال بل وجراف تمرد أواخر الخمسينيات والستينيات على أنه استمرار للنوع العدمي والفوضوى الأسبق للحداثيّة ؛ وبدل أن يروا فيه تمرداً ما بعد حداثياً ضد الحداثيّة الكلاسيكية ، فسروه على أنه انتشار للدوافع الحداثيّة في الحياة اليومية . ومعنى من المعاني كانوا على صواب تماماً ، سوى أن « نجاح » الحداثيّة هذا قد بدّل بشكل أساسي الشروط التي يجب بها إدراك الثقافة الحداثيّة . مرة أخرى ، فإن حتى هنا هي أن تمرد الستينيات لم يكن قط رقصاً للحداثيّة في ذاتها ، بل تمرداً ضد تلك الطبعة من الحداثيّة التي تم تدجينها في الخمسينيات ، لكنها أصبحت جزءاً من الإجماع الليبرالي - المحافظ لذلك الوقت ، وتحولت حتى إلى سلاح دعائى في الترسانة الثقافية - السياسية لمناهضة الشيوعية في الحرب الباردة . فالحداثيّة التي تمرد ضدها الفنانون لم يعد الناس يحسون أنها ثقافة مناوئة . فلم تعد تعارض طبقة مسيطرة ورؤيتها للعالم ، ولا حافظت على نقائتها البرنامجى من أن تولّد صناعة الثقافة . وبعبارة أخرى ، انطبق التمرد بالضبط من نجاح الحداثيّة ، من حقيقة أن الحداثيّة في الولايات المتحدة ، مثلما في ألمانيا الغربية وفرنسا ، في هذا الصدد ، قد انحرفت لتصبح شكلاً من الثقافة التوكيدية .

وسوف أمضى لأجادل بأن النظرة الشاملة التي ترى في الستينيات جزءاً من الحركة الحديثة الممتدة من مائتيه Manet وبودلير Boudelaire إذا لم

يكن من الرومانسية ، إلى الوقت الحاضر ليست بقادرة على تفسير الطابع الأمريكي تحديداً لما بعد الحداثة . ففي النهاية ، اكتسب المصطلح دواعياته التاكيدية في الولايات المتحدة ، وليس في أوروبا . ويمكننى حتى أن أزعم أنه ما كان يمكن له أن يُفخّر في أوروبا . في ذلك الحين . فلعبد من الأسباب ، لم يكن ليكون له أى معنى هناك . فآلمانيا الغربية كانت لا تزال مشغولة بإعادة اكتشاف حداثيتها الذين أحرقوا ويطُروا خلال الرايخ الثالث . وإذا كان قد حدث شيء ، فإن الستينيات في ألمانيا الغربية قد أنتجت تحولاً كبيراً في التقييم والاهتمام من مجموعة من المحدثين إلى مجموعة أخرى : من بن Bennis ، وكافكا Kafka ، وتوماس مان Thomas Mann إلى بريخت Brecht ،

والتعبيريين اليساريين ، والكتّاب السياسيين لأعوام العشرينيات ، من هايدجر Heidegger وياسبرز Jaspers إلى أدورنو Adorno وبنيامين Benjamin ، من شونبرج Schonberg وفيرسن Webern إلى أيزلر Eisler ، من كيرشنر Kirchner وبيكمان Beckmann إلى جروس Grosz وهارفيلد Heartfield . كان بحثاً عن تقاليد ثقافية بديلة ضمن إطار الحداثة ويكونه كذلك ، كان موجهاً ضد سياسة طبعاً من الحداثة نُزِع عنها الطابع السياسي وأصبحت تقدّم مشروعية ثقافية لإحياء أديناوركان هذا الإحياء في مسيس الحاجة إليها . خلال الخمسينيات ، كانت أساطير « العشرينيات الذهبية » ، وه الثورة المحافظة ، والقلق Angst الوجودي الشامل ، تساعد جميعها على حجب وإخفاء حقائق الماضي القاسي . من

أعماق الهمجية وحطام مدنها ، كانت ألمانيا الغربية تحاول استخلاص حداثة متحضرة والعثور على هوية ثقافية تتناغم مع الحداثة العالمية وتجعل الآخرين ينسون ماضي ألمانيا كسفاح ومعنود العالم الحديث . في هذا السياق ، فإنه لا تنويعات الحداثة لأعوام الخمسينيات ولا فضال الستينيات من أجل تقاليد ثقافية ديمقراطية واشتراكية بديلة كان يمكن أن تُفسّر على أنها ما بعد حداثة . ونفس تصور ما بعد الحداثة لم يظهر في ألمانيا إلا منذ أواخر السبعينيات ، ولم يكن حينئذ مرتبطاً بثقافة الستينيات ، بل مرتبطاً على نحو ضيق بالتطورات المعمارية الأخيرة ، وربما على نحو أكثر أهمية ، في سياق الحركات الاجتماعية الجديدة ونقدها الجذري للحداثة .

وفي فرنسا أيضاً ، شهدت الستينيات عودة إلى الحداثة وليس خطوة أبعد منها ، لكن لأسباب مختلفة عنها في ألمانيا ، سناقش بعضها في القسم اللاحق عن ما بعد البنيوية . وفي سياق الحياة الثقافية الفرنسية ، لم يكن مصطلح « ما بعد الحداثة » موجوداً بينناطه خلال الستينيات ، وحتى اليوم لا يبدو أنه يتضمن قطعة كبرى مع الحداثة ، مثلما يفعل في الولايات المتحدة .

وأود الآن أن أضع تخطيطاً أولياً لأربع خصائص رئيسية للمرحلة المبكرة من ما بعد الحداثة تشير جميعها إلى اتصال ما بعد الحداثة مع التقاليد العالمية لما هو حديث ، نعم ، لكنها - وهذه هي النقطة التي أقصدها - تؤسس كذلك ما بعد الحداثة الأمريكية كحركة قائمة بذاتها . Sui generis .

أولاً ، تميزت ما بعد حداثة الستينيات بخيال زمني Temporal أظهر حساً قوياً بالاستقلال وبلاتفاق الجديدة ، بالطبيعة والانقطاع ، بالازمة وصراع الأجيال ، خيال يذكّرنا بحركات الطليعة السابقة في القارة [الأوروبية - م] مثل الدادا والسورريالية وليس بالحداثة العليا . هكذا فإن إعادة إحياء مارسيل دوشامب كاب روى لما بعد حداثة الستينيات ليست مصادفة تاريخية . ورغم ذلك فإن المنظومة التاريخية التي استندت فيها ما بعد حداثة الستينيات قواها (من خليج الخنازير وحركة الحقوق المدنية إلى التمردات الجامعية ، والحركة المناهضة للحرب ، والثقافة - المضادة) تجعل هذه الطليعة أمريكية تحديداً ، حتى حين لم يكن قاموسها من الأشكال والتقنيات الجمالية جديداً على نحو جذري .

ثانياً ، كانت المرحلة المبكرة لما بعد الحداثة تتضمن مجعاً محطماً للارثان على ما حاول بيتر بورجر Petre Burger التقاطه نظرياً على أنه « فن المؤسسة » . وبهذا المصطلح يشير بورجر أولاً وقبل كل شيء إلى الطرق التي يتم بها إدراك وتعريف دور الفن في المجتمع ، وثانياً ، إلى الطرق التي يتم بها إنتاج الفن ، وتسويقه ، وتوزيعه ، واستهلاكه . وفي كتابه نظرية الطليعة Theory of the Avantgarde جابل بورجر بأن الهدف الرئيسي للطليعة الأوروبية التاريخية (الدادا ، والسورريالية المبكرة ، والطليعة الروسية لما بعد الثورة) كان تدمير ، ومهاجمة ، وتحول فن المؤسسة البورجوازي وإيديولوجيته في الاستقلال وليس مجرد تغيير أنماط التمثيل الفني والأدبي .

وتتميز مقارنة بورجر لمسألة الفن بوصفه مؤسسة في المجتمع البرجوازي إلى مدى بعيد باتجاه اقتراح تمييزات مفيدة بين الحداثة والطليعة ، وهي تمييزات يمكنها بدورها أن تساعدنا على تحديد مكان الطليعة الأمريكية لأعوام الستينيات . في عرض بورجر كانت الطليعة الأوروبية أساساً هجوماً على رفعة الفن الرفيع وعلى انفصال الفن عن الحياة اليومية كما تطوّر في النزعة الجمالية للقرن التاسع عشر وإنكارها للواقعية . ويجادل بورجر بأن الطليعة حاولت إعادة تكامل الفن مع الحياة أو ، إذا استخدمنا صيغته الهيجلية - الماركسية ، حاولت إدماج to sublate الفن في الحياة ، وهو يرى محاولة إعادة التكامل هذه عن صواب فيما أظن ، باعتبارها قطعة كبرى مع التقاليد الجمالية للنزعة لأواخر القرن التاسع عشر . وقيمة عرض بورجر بالنسبة للسجلات الأمريكية المعاصرة تكمن في أنه يتيح لنا التمييز بين مراحل مختلفة ومشروعات مختلفة ضمن مسار ما هو حديث . وفي الحقيقة ، لم يعد من الممكن الحفاظ على التسوية المألوفة بين الطليعة والحداثة . فعمل عكس قصد الطليعة دمج الفن والحياة ، ظلت الحداثة دوماً مرتبطة بالتصور الأكثر تقليدية للعمل الفني المستقل ، ببناء الشكل والمعنى (مهما كان هذا المعنى إغريبياً أو ملتبساً ، أو غزافاً ، أو لا يقبل التحديد) ، وبالسويع الشخصي للجمالي . والنقطة الهامة سياسياً في عرض بورجر بالنسبة لمناقشتي حول الستينيات هي هذه : إن هجوم الطليعة التاريخية المحطم للأوثان على المؤسسات الثقافية وعلى أنماط التمثيل التقليدية كان يفترض سلفاً مجتمعاً يلعب فيه الفن الرفيع دوراً أساسياً في

إضفاء المشروعية على الهيمنة ، أو ، إذا وضعنا ذلك في الفاظ أكثر حيادية ، لدعم مؤسسة ثقافية ومزاعمها في امتلاك المعرفة الجمالية . وكان إنجاز الطليعة التاريخية أنها نسفت ونزعت الأوهام عن خطاب الفن الرفيع الذي يضفي المشروعية في المجتمع الأوروبي . ومن جهة أخرى ، فإن مختلف اتجاهات الحداثة لهذا القرن لم تحافظ على ، ولم تستعد طبعاً من الثقافة الرفيعة ، وهي مهتمة سهلاً بالتأكيد إخفاق الطليعة التاريخية النهائي والذي ربما كان لا مناص منه في إعادة تكامل الفن مع الحياة . إلا أنني سأشير إلى أن هذه الراديكالية المحددة للطليعة ، والموجهة ضد إضفاء الطابع المؤسسي على الفن الرفيع بوصفه خطاباً للهيمنة وآلة للمعنى ، هذه الراديكالية هي التي زكت نفسها كمصدر للطاقة والإلهام لما بعد الحداثيين الأمريكيين لأعوام الستينيات . فربما للمرة الأولى في الثقافة الأمريكية كان ثمة معنى سياسي كتمرد طليعي ضد تقاليد للفن الرفيع وما كان يجري إدراكه على أنه دورها المهيمن . كان الفن الرفيع قد أصبح في الحقيقة مصطبغاً بالطابع المؤسسي في المتحف وقاعة العرض ، والحفل الموسيقي ، والتسجيل ، وثقافة كتب الجيب لأعوام الخمسينيات ، وجميعها مزدهرة . والحداثة نفسها دخلت إلى التيار الرئيس عن طريق الاستتساخ بالجملة وصناعة الثقافة . وخلال عهد كيندي ، بدأت الثقافة الرفيعة حتى في تول وظائف التمثيل السياسي مع حضور روبرت فروست Robert Frost وبابلو كاسالس Bablo Casals ، مالرو Malraux وسترافينسكي Stravinsky إلى البيت الأبيض . والمفارقة في هذا كله هي أنه في أول مرة يكون فيها لدى

الولايات المتحدة شيء يشبه « فن المؤسسة » بالمعنى التوكيدي الأوروبي ، كان هذا الفن هو الحداثة نفسها ، نوع الفن الذي كان هدفه دائماً هو مقاومة اكتسباب الطابع المؤسسي . في شكل مسرحيات الحدث happenings ، ولكنة البوب ، وفن المخدرات ، و psychedelic art ، والبروك الحضي acid rock ، ومسرح الشارع والمسرح البديل ، كانت ما بعد حداث الستينيات تتلمس طريقها لتعيد التقاط الروح المناوئة التي غذّت الفن الحديث في مراحلها المبكرة ، لكن التي بدا أنه لم يعد قادراً على الحفاظ عليها . وبالطبع ، فإن « نجاح » طليعة البوب ، التي انبثقت هي نفسها كاملة التفتح من الإعلان بالدرجة الأولى ، جعلها مربحة على الفور وبذلك شغفها داخل صناعة ثقافة أكثر تطوراً من تلك التي كان على الطليعة الأوروبية الأسبق أن تتنازع معها . لكن رغم ذلك الاضطفاء cooption من خلال الاصطياف بالطابع السلمي فإن طليعة البوب احتفظت بحق قاطع معين ملاصق لثقافة المواجهة في الستينيات . ومهما كان الهجوم مخدوعاً بشأن فعاليته المحتملة ، فإن الهجوم على فن المؤسسة كان دائماً كذلك هجوماً على المؤسسات الاجتماعية المهيمنة ، والممارك الصاخبة في الستينيات حول ما إذا كان البوب فناً مشروعاً أم لا تثبت هذه النقطة .

ثالثاً : شارك كثير من المدافعين الأوائل عن ما بعد الحداثة في التناؤل التكنولوجي الذي تبنته شرائح من طليعة العشرينيات وما كانت تمثله الفوتوغرافيا والسينما بالنسبة لمرتوف Vertov وترييتا كوف Tretyakov ، وبيريخت Brecht ، وهارتفيلد Heartfield ، وبنيامين Benjamin في تلك الفترة ، أصبح يمثله التلفزيون ،

الفصل الصام لا يعنى الكثير ببساطة ضمن نطاق ثقافة اقلية معينة ووجدت دائماً في الخارج في ظل الثقافة الرفيعة السائدة .

وختاماً ، أقول أنه من منظور امريكى كان لما بعد حداثة الستينيات بعض سمات حركة طليعة أصلية ، حتى ولو كان الوضع السياسى العام لأمريكا الستينيات لا يقبل المقارنة بأى حال بوضع برلين أو موسكو في أوائل العشرينيات حين تمت صياغة التحالف الهش والقصر الامد بين النزعة الطليعية والسياسة الطليعية . فبسبب عدد من الاسباب التاريخية ، لم تكن روح الطليعة الفنية بوصفها تعظيماً للافولان ، بوصفها تاملأ متمعناً في الوضع الانطولوجى للفن في المجتمع الحديث ، بوصفها محاولة لصياغة حياة اخرى ، لم تكن بعد قد استنفدت ثقافياً في الولايات المتحدة في الستينيات كما كانت في أوروبا في نفس الوقت ، ومن ثم ، من منظور أوروبى ، بدأ الامر كله بمثابة لعبة النهاية للطليعة التاريخية أكثر من كونه تجاوزاً إلى آفاق جديدة كما كانت تزعم عن نفسها . والنقطة التي أود التأكيد عليها هنا هي أن ما بعد الحداثة الأمريكية لأعوام الستينيات كانت كلا الأمرين : طليعة أمريكية ولعبة النهاية للطليعية الدولية . وسامضى لأجادل بأن من المهم حقاً بالنسبة للمؤرخ الثقافى أن يحلل تلك اللا - التزامات ضمن إطار الحداثة وأن يربطها بنفس المنظومات Constellations والسياسات المحددة للثقافات والتواريخ القومية والإقليمية . والرأى القائل بأن ثقافة الحداثة جوانبه internalist أساساً - بحدّها القاطع الذى يتحرك في المكان والزمان من

نرى كيف أن كل نعت فيدلر تُصوّب إلى الدوجما الحداثيّة وإلى تصور المؤسسة الثقافية لمغزى كل الحضارة الغربية . وفعلت جماليات الكامب Camp لدى سوزان سونتاج نفس الشيء تقريباً . ورغم أنها كانت أقل شعبية ، فقد كانت مماثلة في عدائتها للحداثة العليا . وثمة تناقض غريب في هذا كله . فشعبوية فيدلر تُردّد بالضبط علاقة المناوأة تلك بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية والتي ، في تقارير كلمنت جرينبرج Clement Greenberg وتيودور أدورنو Theodore W. Adorno ، كانت أحد أعمدة الدوجما الحداثيّة التي شرع فيدلر في هدمها . إلا أن فيدلر يتخذ موقعه على الضفة الأخرى ، في مواجهة جرينبرج وأدورنو ، كما هي الحال ، بـإضافته القيمة على ما هو شعبى وتوجيهه الضربات لـ « الشعبية » . إلا أن دعوة فيدلر لمعبودهم الهوة بين الفن الرفيع والثقافة المعممة وكذلك نقده السياسى الضمنى لما أصبح يعرف فيما بعد بأنه « المركزية الأوروبية » وه مركزية الكلمة « Logocentrism » يمكن أن نقيد كعلامة هامة على التطورات القتالية ضمن ما بعد الحداثة . والعلاقة الإبداعية الجديدة بين الفن الرفيع وبين أشكال معينة من الثقافة المعممة تُعدّ ، في رأى ، حقاً إحدى العلامات الرئيسية للاختلاف بين الحداثة العليا وبين الفن والأدب الذى تلاها في السبعينيات والثمانينيات في كل من أوروبا والولايات المتحدة . وعلى وجه الدقة ، فإن إثبات الذات الذى أظهرته مؤخراً ثقافات جماعات الاقلية وبيروها في الرعى العام هو ما نسف الاعتقاد الحداثى بأن الثقافة الرفيعة والهابطة يجب الفصل بينهما تصنيفياً ، فذلك

والفيديو ، والكومبيوتر بالنسبة لأثبياء الجماليات التكنولوجية في الستينيات . أخريات ماكلوهان السيبرنطيقية والتكنوقراطية وامتداد حسن لـ « التكنولوجيا مطلقة العنان » وه التبعثر بلا حدود بواسطة وسائل الإعلام ، وه الكومبيوتر بوصفه وعياً بديلاً - ارتبطت جميعها بسهولة بالرؤى المنتشبة لمجتمع ما بعد صنائى . وحتى إذا قارنا ذلك بالتقوّل التكنولوجى المائل في تدفقه لدى العشرينيات ، فمن المدهش أن نرى استرجاعاً كيف احتضن المحافظون ، والليبراليون ، واليساريون على السواء في الستينيات تكنولوجيا وسائل الإعلام والنموذج السيبرنطيقى بطريقة لانقدية .

ويقودنى الحماس لوسائل الإعلام الجديدة إلى الاتجاه الرابع ضمن ما بعد الحداثة المبكرة . فقط ظهرت محاولة نشطة ، لكنها كذلك لا نقدية إلى حد كبير ، لإعطاء قيمة للثقافة الشعبية كتحدٍ لمعيار الفن الرفيع ، حداثياً كان أم تقليدياً . هذا الاتجاه « الشعبوى » لأعوام الستينيات ، باحثائه بموسيقى الروك أندرول والموسيقى الفولكلورية ، بخيال الحياة اليومية وبالأشكال المتعددة للأدب الشعبى ، اكتسب الكثير من طاقته في سياق الثقافة - المضادة وبخلف شبه كامل عن تقليد أمريكى أسبق يقضى بنقد الثقافة المعممة الحديثة . وقد كان لسعادة ليزلى فيدلر بسابقة « ما بعد » في مقاله « المتحولون الجدد » The New Mutants ، كان لها تأثير منعش في حينها . فقد كان ما بعد الحداثى منظوياً على وعد بعالم « ما بعد - أبيض » ، « ما بعد - نكورى » ، « ما بعد - إنسانى » ، « ما بعد بيوريتانى » ، ومن السهل أن

باريس في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إلى موسكو وبرلين في العشرينيات ثم إلى نيويورك في الأربعينيات - هو رأى مرتبط بفاتية teleology للفن الحديث نصّها الثانوى غير المنطوق هو ايدولوجيا التحديث . وهذه الفاتية وايدولوجيا التحديث على وجه الدقة هي ما أصبحت إشكالية باطارد في عصرنا ما بعد الحدائى ، ربما لم تكن إشكالية لدرجة كبيرة في قدراتها الوصفية المتصلة بالأحداث الماضية ، لكنها إشكالية بالتأكيد في مزاعمها المعيارية .

ما بعد الحدائة فى السبعينيات والثمانينيات

بمعنى معين ، يمكننى الجدال بأن ما رسمت خريطته حتى الآن هو فى الحقيقة ما قبل تاريخ ما بعد الحدائى . ففى نهاية المطاف ، لم يكتسب مصطلح « ما بعد الحدائة » تداولاً واسعاً إلا فى السبعينيات ، بينما كان جزء كبير من اللغة المستخدمة لوصف فن ، وعماره ، وأدب الستينيات مازال مشتقاً - وهذا امر معقول - من بلاغة النزعة الطليعية وما سميت « ايدولوجيا التحديث » . أما التطورات الثقافية لأعوام السبعينيات ، فإنها مختلفة بما يكفى لأن نعطيهما وصفاً منفصلاً . وفى الحقيقة ، فإن أحد الاختلافات الرئيسية يبدو أنه يتمثل فى أن بلاغة الطليعية قد خبت بسرعة فى السبعينيات بحيث أن المرء ربما استطاع الآن فقط أن يتحدث عن ثقافة ما بعد حدائى وما بعد طليعية أصيلة . وحتى إذا اختار مؤرخو الثقافة المستقبل مع تتمتعهم بعميزة النظر إلى الوراء ، أن ينحازوا لمثل هذا الاستخدام

مصطلح ، فسوف أظل لجادل بأن العنصر المناوئ والتحدى فى مفهوم ما بعد الحدائة لا يمكن للمرء أن يدركه إلا إذا أخذ أواخر الخمسينيات كنقطة انطلاق لرسم خريطة لما بعد الحدائى . وإذا ركزنا على السبعينيات فقط ، فإن اللحظة المناوئة فيما بعد الحدائى سيكون من الأصعب كثيراً إبرازها على نحو دقيق بسبب التحول فى مسار ما بعد الحدائة الذى يكمن فى مكان ما عند الخطوط الفاصلة بين « الستينيات » و « السبعينيات » .

بحلول أواسط السبعينيات ، فإن افتراضات أساسية معينة للعقد المنصرم كانت إما قد اختفت أو تحولت . كان الص بـ تسرد مستقبل « فيلدر » قد ولى . وبدت إسماء تحطيم الأوثان لدى طلابع البوب ، والروك ، والجنس مستنفدة حيث أن انتشارها المصطنع بالصيغة التجارية باطارد قد حرمها من وضعها الطليعى . وافسح التقاؤل السابق بالتكنولوجيا ، ووسائل الإعلام ، والثقافة الشعبية ، المجال لتقييمات نقدية وأكثر تعقلاً : التلفزيون بوصفه تولّياً وليس دواء لكل داء panacea . فى سنوات ووترجيت والعذاب المتطاوّل لحرب فيتنام ، سنوات صدمة البترول والتبوّات القائمة لنادى روما ، كان من الصعب حقاً المحافظة على ثقة وحيوية الستينيات . كان يجرى شجب اليسار الجديد ، وحركات مناهضة الحرب بونيرة أعلى باعتبارها جوانب شذوذ طغوى فى التاريخ الأمريكى كان من السهل رؤية أن الستينيات قد انقضت . لكن من الأصعب وصف المشهد الثقافى البازغ الذى بدأ أكثر هلامية وتبعثراً من مشهد الستينيات . وقد يبدأ المرء بالقول

بأن المعركة ضد الضغوط المعيارية للحدائة العليا والتي جرى شنها خلال الستينيات كانت ناجحة - مفردة النجاح ، كما قد يجادل البعض ، وبينما كان لا يزال ممكنة مناقشة الستينيات على أساس تتابع منطقى للأساليب (فن البوب ، والفن البصرى ، والفن الحركى ، وفن الحد الأدنى ، وفن المفهوم) أو على أساس حدود حدائى مماثلة للفن مقابل الفن - المضاد أو اللا - فن ، فإن تلك التمييزات قد فقدت أرضيتها باطارد فى السبعينيات .

يبدو الوضع فى السبعينيات متميزاً بالأحرى بتبعثر وتشتت متزايدين على الدوام للممارسات الفنية التى تعمل كلها من حطام الصرح الحدائى ، مُفيرةً عليه بحثاً عن أفكار ، ونهاية قاموسه ، وملحقةً به صوراً وموتيفات منتقاة عشوائياً من الثقافات قبل - الحديثة وغير - الحديثة وكذلك من الثقافة المعّمة المعاصرة . لم يجر فعلاً إلغاء الأساليب الحدائية ، لكنها ، كما لاحظ نقاد الفن مؤخراً ، تظل « تتمتع بنوع من نصف الحياة فى الثقافة المعّمة » ، وذلك مثلاً فى الإعلان عن غلاف التسجيلات ، وقطع الاثاث والأدوات المنزلية ، والرسوم التوضيحية لقمص الخيال العلمى ، وواجهات العرض ، إلى آخره . لكن ثمة طريقة أخرى لطرح المسألة قد تتمثل فى القول بأن كل التقنيات والأشكال ، والصور الحدائية والطليعية ، مختزنة الآن رهين الاستعادة القورية فى بنوك الذاكرة المبرجة لثقافتنا . لكن نفس الذاكرة تخزن أيضاً كل الفن ما قبل الحدائى وكذلك الأنواع ، والشفرات وعوالم الصور للثقافات الشعبية والثقافة الحديثة المعّمة . ويبقى أمامنا أن نحلّ

كيف إن هذه القدرات الهائلة الاتساع على تخزين ، وتجهيز ، واستدعاء المعلومات قد أثرت على الفنانين وعلى عملهم . لكن شيئاً واحداً يبدو واضحاً : أن الفاصل الضخم الذى كان يفصل الحداثة العليا عن الثقافة الشعبية والذى جرى تقنيته في مختلف التقارير الكلاسيكية عن الحداثة ، لم يعد صالحاً للساسيات الفنية أو النقدية ما بعد الحداثة .

ويحت أن المطلب الحاسم بالفصل الذى لا يلين بين الرفيع والوضيع قد فقد الكثير من قوة إقناعه ، فربما كنا الآن في وضع أفضل لهم الضغوط السياسية والشروط التاريخية التى شكلت تلك التقارير في المقام الأول . وسوف أشير إلى أن المكان الأول ما أسميه الفاصل الضخم كان عصر ستالين وهتلر حين صاغ خطر السيطرة الشمولية على كل الثقافة تنويعاً من الاستراتيجيات الدفاعية التى تستهدف حماية الثقافة الرفيعة عموماً ، وليس الحداثة فحسب . وقد جادل نقاد الثقافة المحافظون مثل أورتيغا إى جاسيت Ortega y Gasset بأن الثقافة الرفيعة بحاجة إلى حمايتها من « تمرد الجماهير » . بينما أصر النقاد اليساريون مثل أدورنو على أن الفن الأصيل يقاوم استيعابه في داخل صناعة الثقافة الرأسمالية ، التى عزّمها بأنها الإدارة الشاملة للثقافة من أعلى . وحتى لو كانت ، الناقد اليسارى للحداثة بامتياز ، فقد طوّرت نظريته في الواقعية البروجوازية العليا ليس في اتفاق مع ، بل في تناحر مع الدوجما الزدانونية حول الواقعية الاشتراكية وممارستها القاتلة للرقابة .

من المؤكد أنه ليس من قبيل

المصادفة أن التقنين الغربى للحداثة كميّار للقرن العشرين قد حدث خلال الأربعينيات والخمسينيات ، قبل وخلال الحرب الباردة . ولست اختزل الأعمال الحداثيّة العظيمة ، عن طريق نقد ايديولوجى بسيط لوظيفتها ، إلى العوبة في يد الاستراتيجيات الثقافية للحرب الباردة . (لأن ما أوصى به ، هو أن عصر هتلر ، وستالين ، والحرب الباردة قد أنتج تقارير محددة عن الحداثة ، مثل تقارير كليمنت جرينبرج وأدورنو ، اللذين لا يمكن الفصل تصاماً بين مقولاتهما الجمالية وبين ضغوط تلك الحقبة . وبهذا المعنى ، كما ساجادل ،

فإن منطق الحداثة الذى يدافع عنه أولئك النقاد قد أصبح طريقاً جسالياً مسدوداً إلى المدى الذى جعله مرفوعاً كتوجيه صارم لما سيتلوّه من إنتاج فنى وتقييم نقدى . وضد تلك الدوجما ، فتح ما بعد الحداثى بالفعل اتجاهات جديدة ورؤى جديدة . فبينما بدأت المواجهة بين الواقعية الاشتراكية « السيئة » والفن « الجيد » للعالم الحر تفقد قوة دفعها الايديولوجية . في عصر الانفراج detent ، أصبح بالإمكان إعادة تقييم مجمل العلاقة بين الحداثة والثقافة المعمة وكذلك مشكلة الواقعية على أسس أقل تشيؤاً . وبينما كان الموشوع مطروحاً بالفصل في الستينيات ، في فن البوب ومختلف أشكال الأدب الوثائقي على سبيل المثال ، فإن الفنانين أخذوا في السبعينيات فقط في الاعتماد بشكل متزايد على أشكال وأجناس الثقافة الشعبية أو المعمة ، مكسبينها استراتيجيات حداثيّة / أو طليعية . واحد المجموعات الكبرى من الأعمال التى تمثل هذا الميل هي السينما الألمانية

الجديدة ، وبالأخص هنا أفلام راينر فيررر فاسبيندر Rainer Werner Fassbinder ، كذلك ليس من قبيل الصدفة أن تنوع الثقافة المعمة قد أصبح الآن موضع اعتراف وتحليل أولئك النقاد الذين بدأوا يتخلصون باطراد من الدوجما الحداثيّة القاتلة بأن كل الثقافة المعمة هابطة Kitsch جملة واحدة ، ومعوّقة نفسياً ، ومدمّرة العقل . وبدأت إمكانات المزج والتضافر التجريبيين بين الثقافة المعمة والحداثة إمكانات وإعدة وأنتجت بعضاً من أنجح وأكثر فن وأدب السبعينيات طروحاً . وغنى عن القول أنها أنتجت أيضاً إخفاقات جمالية ، لكن الحداثة نفسها لم تنتج الروائع فقط .

وعلى وجه الخصوص ، فإن فن ، وكتابة ، وسينما ، ونقد فناني النساء والاقليات ، باستعادتهم لتقاليد مدفونة ومشوّمة ، ويتأكدهم على استكشاف أشكال الذاتية القائمة على أساس الجنس والعرق في الانتاجات والتجارب الجمالية ، ويرفضهم أن يظلوا محدودين بحدود التقنيات المعيارية القياسية ، كانت هي الأشياء التى أضافت بعداً جديداً تماماً لنقد الحداثة العليا ولظهور أشكال بديلة من الثقافة . وهكذا توصلنا إلى أن نرى أن العلاقة الخيالية للحداثة بالفن الانريقى والشرقى إشكالية على نحو عميق ، وسوف نتناول ، مثلاً ، الكتاب الأمريكيين اللاتين المعاصرين ، بطريقة تختلف عن امتداحهم لكونهم حداثيين جديدين تعلموا حرفتهم ، بالطبع ، في باريس . وقد ألقى نقد النساء ضرواً جديداً على المعيار الحداثى نفسه انطلاقاً من تنويعه من المنظورات النسوية المختلفة . ودون الخضوع لنوع

على روح تقدم ثقافي وطليلية خلال ستينيات هذا القرن . على هذا المستوى ، لا يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة كمجرد مرحلة تالية للحداثة كأخر خطوة في التمرّد الذي لا ينتهي للحداثة ضد نفسها فالحساسية ما بعد الحداثة لعصرنا تختلف عن كل من الحداثة والطليلية بالضبط في أنها تثير مشكلة التقاليد الثقافية والمحافظة بأكثر الطرق جوهرية كموضوع جمالي وسياسي . وهي لا تفعل ذلك بنجاح دائماً ، وعادةً ما تقفله بطريقة استغلالية . إلا أن النقطة الرئيسية التي أود تأكيدها بصد ما بعد الحداثة المعاصرة هي أنها تعمل في مجال تؤثر بين التقاليد والتجديد ، بين المحافظة والتجذّر ، بين الثقافة المعممة والفن الرفيع ، وهو مجال لم تعد فيه المصطلحات الثانية في الترتيب متميزة بصورة آلية عن الأولى في الترتيب : إنه مجال تؤثر لم يعد من الممكن إدراكه بقولنا من قبيل التقدم ضد الرجعية ، اليسار ضد اليمين ، الحاضر ضد الماضي ، الحداثة ضد الواقعية ، التجريد ضد التشخيص ، الطليعة ضد الفن الهابط Kitsch . وحقيقة أن تلك الثنائيات ، المحورية في نهاية الأمر بالنسبة للتقارير الكلاسيكية عن الحداثة ، قد انهات هي جزء من التحول الذي كنت أحاول وصفه . كذلك يمكنني أن أقدر التحول على النحو التالي كانت الحداثة والطليلية وثيقتي الصلة دائماً بالتحديث الاجتماعي والصناعي . كانتا مرتبطتين به كثقافة منوثة ، حقاً ، لكنهما استمدتا طاقتهما ، على غرار رجل الزحام Man of the Crowd عند بو Poe ، من قريهما من الأزمات التي جلبها التحديث

والثمانينيات وهي في الحقيقة مقياس لحيوية وطاقة تلك الثقافة . والشك ، في الحقيقة ، هو من نوع أن الانعطاف المحافظ للسنوات الأخيرة له علاقة حقاً بالظهور للمحيط سوسيولوجيا لأشكال عديدة من « الأخرية » Otherness في المجال الثقافي ، وكلها تدرك على أنها تهديد لاستقرار وقداصة المعيار والتقاليد . والمحاولات الرامنة لاستعادة طليعة تنتمي إلى الخمسينيات من الحداثة العليا من أجل الثمانينيات ، تشير بالتأكيد إلى هذا الاتجاه . وفي هذا السياق تصبح مشكلة النزعة المحافظة - الجديدة محورية سياسياً بالنسبة للسجال حول ما بعد الحداثي .

ما بعد الحداثة ... إلى أين ؟

ما زال أمام التاريخ الثقافي للسبعينيات أن يكتب ، وسوف يتوجب علينا مناقشة ما بعد الحداثات المتعددة في الفن ، والأدب ، والرقص ، والمسرح ، والعمارة ، والسينما والفيديو ، والموسيقى ، بشكل منفصل وبالتفصيل . وكل ما أود أن أفعله الآن هو أن أقدم إطاراً لأربط بعض التغيرات الثقافية والسياسية الأخيرة بما بعد الحداثة ، وهي تغيرات تقع فعلاً خارج الشبكة المفهومية لـ « الحداثة / الطليعية » ولم تتضمنها بعد سجلات ما بعد الحداثة إلا نادراً .

سوف أجادل بأن الفنون المعاصرة - بأوسع المعاني الممكنة سواء كانت تسمى نفسها ما بعد حداثي أو ترفض هذا التصنيف - لم يعد من الممكن النظر إليها كمجرد مرحلة أخرى في تتابع الحركات الحداثية والطليلية التي بدأت في باريس في خمسينيات القرن الماضي وستينياته والتي حافظت

النزعة الجوهرية الأنثوية التي تعدّ أحد أكثر الجوانب إشكالية في المشروع النسوي feminist ، فإنه يبدو واضحاً أنه لولا النظرة النقدية الفاحصة للنقد النسوي ، فربما ظلت التصديقات القاطعة والهواجس الذكورية للمستقبلية الإيطالية ، أولذهب الدوامه Vorticism ، ومذهب البنائية الروس constructivism ، أو العيبانية - الجديدة New Sachlichkeit ، أو السريالية محجوبة عن أنظارنا ؛ وكانت ماري لويز فليسر Marie Louise Fleisser وإنجورج باخمان Ing-eborg Bachmann ، ولوحات فريدا كاهل Frida Kahlo ، ما تزال مجهولة إلا لحفنة من الاختصاصيين .

وبالطبع ، يمكن تفسير مثل هذه الاستبصارات الجديدة بطرق متعدّدة ، والسجال حول جنس الجنسيتين وحول النشاط الجنسي Sexuality ، وحق المؤلف الذكر والأنثى وكذلك حق القارئ / المشاهد في الأدب والفنون هو سجال لم يُحسم بعد ، ولم يجر بشكل كامل تطوير مضامينه بالنسبة لصورة جديدة للحداثة .

في ضوء هذه التطورات فإن من المحير بعض الشيء أن يكون النقد للنسوي قد ظل حتى الآن بعيداً في معظمه عن سجال ما بعد الحداثة - الذي يُعدّ غير متصل بالمفهوم النسوي . إلا أن حقيقة أن النقاد الذكور فقط هم فقط الذين تناولوا حتى الآن مشكلة الحداثة / ما بعد الحداثة ، لا تعني أنها لا تهم النساء . وسوف أجادل - وأنا هنا أتفق تماماً مع كريغ أويتز Craig Owens - بأن فن ، وأدب ، ونقد النساء ، هي جزء هام من الثقافة ما بعد الحداثية لأعوام السبعينيات

والتقدم . التحديث - كانت هذه هي العقيدة الواسعة الانتشار ، حتى حين لا تكون الكلمة موجودة - يجب عبوره . وكان ثمة رؤيا للانثاق على الجانب الآخر . كان الحديث دراما باتساع العالم تمثّل على المسرح الأوربي والاسريكي ، بطلها إنسان حديث اسطوري والفن الحديث قوة دافعة ، تماماً كما ارتسم بالفعل في رؤيا سان سيمون Saint-Simon في عام ١٩٢٥ . هذه الرؤى البطولية للحداثة وللفن كقوة للتغيير الاجتماعي (أو ، بالأحرى ، ك مقاومة للتغيير غير المرغوب) هي أمر من أمور الماضي ، يبعث الأعجاب بالتلكم ، لكنه لم يعد متناغماً مع الحساسيات الجارية ، ربما باستثناء تناغمه مع حساسية صاعدة منذرة بيوم القيامة تمد الوجه الآخر للبطولية الحديثة .

وإذا نُظر إلى ما بعد الحداثة في هذا الضوء ، فإنها عند أعرق مستوياتها لا تمثل أزمة أخرى ضمن إطار الدورية الدائمة من الرواج والإخفاق ، من الاستنفاد والتجدد ، التي ميزت مسار الثقافة الحديثة . بل إنها تمثل نمطاً جديداً من الأزمة في تلك الثقافة الحديثة ذاتها . وبالطبع ، قيل هذا الزعم من قبل ، وكانت الفاشية في الحقيقة أزمة ضخمة في الثقافة الحديثة . لكن الفاشية لم تكن إبدأ البديل الذي تتظاهر بكونه للحداثة ، ووضعنا اليوم شديد الاختلاف عن وضع جمهورية فايمار في احتضارها . فلم تظهر بوضوح قاطع الحدود التاريخية لنزعة الحداثة ، والحداثة ، والتحديث إلا في السبعينيات . والإسساس المتزايد بأننا لسنا مقيدين بأن نكمل « مشروع الحداثة » (عبارة

هابرماس) كذلك ليس علينا بالضرورة أن ننزلق إلى اللاعقلانية أو إلى جنون نهاية العالم ، الإحساس بأن الفن لا يتبع فقط غاية ما في التجريد ، وعدم التمثيل ، والتسامي - كل هذا فتح كوكبة جديدة من الإمكانيات أمام الجهود الإبداعية اليوم . وبغير آرائنا في الحداثة نفسها ، من نواح معينة ، وبدل أن نكون مقيدين بتاريخ ذى اتجاه واحد للحداثة يقصرها على أنها تفتح منطقتي صوب هدف خيالي ما ، وبذلك يكون قائماً على أساس سلسلة كاملة من الاستبعادات ، فإننا نبدأ في استكشاف تناقضاتها وشروطها ، توتراتها ومقاوماتها الداخلية لنفس حركتها : إلى الأمام . إن ما بعد الحداثة أبعد ما تكون عن جعل الحداثة عتيقة . فإنها ، على النقيض ، تسلط ضوءاً جديداً عليها وتمتلك الكثير من استراتيجياتها وتقنياتها الجمالية ، غارسة إياها لتجعلها تعمل في منظومات constellations جديدة . أما ما أصبح عتيقاً ، فهي تقنيات الحداثة في الخطاب النقدي والتي تقوم ، رغم أن ذلك دون وهي منها ، على أساس نظرة ضائبة للتقدم والتحديث . والمفارقة هي أن هذه التقنيات المعيارية والاختزالية عادة قد مهدت الأرض لذلك النيد للحداثة الذي يحمل اسم ما بعد الحديث . في مواجهة الناقد الذي يجادل بأن هذه الرواية أو تلك لا ترقى إلى مستوى آخر صعبة في التقنية السردية ، أنها تفهقرية regressive ، متخلفة عن العصر ، وبذلك فإنها غير ملقطة ، يكون ما بعد الحداثي على حق في رفضه للحداثة .

لكن الرفض لا يسرى إلا على ذلك الاتجاه ضمن الحداثة الذي تقنّن في دوجما ضيقة ، ولا يسرى على الحداثة

بما هي كذلك . ومن بعض الزوايا ، فإن قصة الحداثة وما بعد الحداثة تشبه قصة القنفذ والأرنب : لم يكن بإمكان الأرنب أن يفوز لأن ثمة دائماً أكثر من قنفذ واحد . لكن الأرنب مازال هو الغذاء الأفضل ...

إن أزمة الحداثة أكثر من مجرد أزمة في تلك الاتجاهات داخلها التي تربطها ببيديولوجية التحديث . وفي عصر الرأسمالية المتأخرة . فإنها أيضاً أزمة جديدة في علاقة الفن بالمجتمع . ففي أشد حالاتها تشديداً ، نسبت الحداثة والطليعة للفن منزلة متميزة في عمليات التغيير الاجتماعي . وحتى الانسحاب الجمالي للنزعة من مهمم التغيير الاجتماعي مازال مربوطاً به بفضل إنكاره لذلك الوضع القائم وإنشاء فردوس اصطناعي ذي جمال فائق . حين كان التغيير الاجتماعي يبدو بعيداً عن المتداول أو يتخذ منعطفاً غير مرغوب ، كان الفن مازال متميزاً باعتباره الصوت الأصيل الوحيد للنقد والاحتجاج ، حتى حين بدا أنه يشحب إلى داخل نفسه . وتشهد على ذلك التقارير الكلاسيكية عن الحداثة العليا . والإقرار بأن هذه كانت أوهاماً بطولية - ربما حتى أوهام ضرورية في صراع الفن من أجل البقاء بكرامة في مجتمع رأسمالي - لا يعني إنكار أهمية الفن في الحياة الاجتماعية .

لكن نزاع الحداثة المستمر مع المجتمع الجماهيري والثقافات الجماهيرية وكذلك هجوم الطليعة على الفن الرفيع باعتباره نظام دعم للهيمنة الثقافية كان يجري دائماً على قاعدة تمثال الفن الرفيع نفسه . وهذا بالتأكيد هو الموضع الذي وُضعت فيه الطليعة بعد إخفاقاتها ، في العشرينيات ، في خلق

مكان اشمل للفن في الحياة الاجتماعية . والاستمرار في المطالبة اليوم بأن يغادر الفن الرفيع قاعدة التمثال ويعيد وضع نفسه في موضع آخر (أينما كان ذلك) هو طرح المشكلة على أسس عتيقة . فلم تعد قاعدة تمثال الفن الرفيع والثقافة الرفيعة تحتل المكان المتميز الذي تعودت احتلاله ، بالخضبط بقدر ما أصبح تماسك الطبقة التي أقامت تماثيلها فوق تلك القاعدة أمراً من أصور الماضي ؛ والمحاولات المحافظة الأخيرة في عدد من البلدان الغربية لاستعادة كبرياء كلاسيكيات الحضارة الغربية ، من أفلاطون عبر آدم سميث Adam Smith وحتى انصار الحداثة العليا ، ولإعادة الطلاب إلى الأساسيات ، تثبت هذه النقطة . وأنا لا أقول الآن أن قاعدة تمثال الفن الرفيع لم تعد موجودة . فهي موجودة بالطبع ، لكنها ليست ما تعودت أن تكون ومنذ الستينيات ، صارت النشاطات الفنية أكثر تشتتاً بكثير وأصعب في احتوائها في إطار مقولات مأمونة أو مؤسسات مستقرة مثل الأكاديمية ، والمتحف ، أو حتى شبكة قاعات العرض الراسخة . بالنسبة للبعض ، سيتضمن هذا التمهثر للممارسات والنشاطات الثقافية والفنية من الضسارة وفقدان الاتجاه ؛ بينما سيعيشه البعض الآخر كحرية جديدة ، كتحدي ثقافي . وليس أي من الجانبين مخطئاً تماماً ؛ لكن يجب أن تقر بأن النظرية أو النقد الآخرين لم يكونا وحدهما ما جرد تقارير الحداثة الأحادية التكافؤ ، المحصرية ، والشمولية من دورها المهيمن .

فنشطات الفنانين ، والكتاب ، وصانعي الأفلام ، والمعماريين ، والمؤدين هي التي دفعت بنا إلى ما وراء رؤية ضيقة

للحداثة ومنحتنا فرصة جديدة للتعامل مع الحداثة ذاتها .

في عبارات سياسية ، يمكن سياقياً ربط تآكل الدوجما الثلاثية مذهب الحداثة / الحداثة / الطليعية بظهور إشكالية « الأخرية » Otherness ، التي فرضت نفسها في المجال الاجتماعي - السياسي بقدر ما فرضت نفسها في المجال الثقافي . ما يمكنه هنا أن يناقش الأشكال المختلفة والمتعددة للأخرية وهي تنشأ من الاختلافات في الذاتية ، وجنس الجنسيتين والجنسية ، في العرق والطبقة ، في عدم التزامن الزماني والمواضع Ungleichzeitigkeiten والإزاحات المكانية الجغرافية . لكنني أود أن أذكر على الأقل أربع ظواهر أخيرة هي ، في رأيي وستظل مؤسسة للثقافة ما بعد الحداثية لبعض الوقت .

رغم كل طموحاتها وإنجازاتها النبيلة ، أصبحنا نعترف بأن ثقافة الحداثة المستنيرة كانت كذلك دائماً (لكن ليس على سبيل الحصر) ثقافة أمبريالية داخلية وخارجية ، وهذه قراءة قدمها بالفعل أدورنو وهوركهايمر Horkheimer في الأربعينيات ، واستبصار ليس غريباً على البعض من أسلافنا الذين انخرطوا في خضم النضالات ضد التحديث المطلق العنان . هذه الإمبريالية ، التي تعمل في الداخل وفي الخارج ، على المستويين المتناهي الصغر Micro والمتناهي الكبير macro ، لم تعد تمر دون تحدٍ سواء سياسياً ، أو اقتصادياً ، أو ثقافياً . ويبيى أن ننظر ما إذا كانت هذه التحديات ستبشر بقرع عالم أكثر قابلية للسكنى ، وأقل عنفاً ، وأكثر ديمقراطية ، وعن السهل أن يتشكك

المرو . لكن التزمت المستنير هو إجابة غير كافية تماماً مثل الحماس الأزرق - العيين للسلام والطبيعة .

لقد أثّرت حركة النساء إلى بعض التغيرات الدالة في البنية الاجتماعية والمواقف الثقافية يجب الحفاظ عليها حتى في وجه الإحياء البشع مؤخراً للنزعة الذكورية machismo الأمريكية . بطرق مباشرة وغير مباشرة ، غيّت الحركة النسائية ظهور النساء كقوة مبدعة وواقة من نفسها في الفنون ، وفي الأدب ، والسينما ، والنقد . والطرق التي نشير بها الآن أسئلة جنس الجنسيتين gender والجنسية sexuality ، القراءة والكتابة ، الذاتية والمنطوق enunciation ، وصيغة الفعل voice والإداء ، لا يمكن التفكير فيها بدون تأثير النسوية feminism ، حتى ولو كان العديد من هذه النشاطات يجري على الهامش أو حتى خارج الحركة نفسها . كذلك أسهمت الناقداات النسويات بقدر أساسي في عمليات مراجعة تاريخ الحداثة ، ليس فقط بنقض التراث عن الفنانين المنسبين ، بل كذلك بتناول الحداثيين الذكور بطرق مبتكرة . ويصدق هذا أيضاً على « النسويات الفرنسيات الجدد » وتظهرن للأشئ في الكتابة الحداثية ، رغم أنهن يصمّن على الاحتفاظ بسافة جدالية عن الحركة النسوية من الطراز الأمريكي .

خلال السبعينيات ، تعمقت مسائل الاسكونوجيا والبيئة لنتنقل من سياسة تقوم على موضوع واحد إلى نقد واسع للحداثة والتحديث ، وهو اتجاه أقوى سياسياً وثقافياً في ألمانيا الغربية منه في الولايات المتحدة . ولا تتبدى

الحساسية الايكولوجية فحسب في الثقافات الثانوية السياسية والإقليمية ، في أنماط الحياة البديلة ، وفي الحركات الاجتماعية الجديدة في أوربا ، بل أنها تؤثر كذلك على الفن والأدب بطرق متعددة : عمل جوزيف بيوز Joseph Beuys ، ومشروعات معينة لفن الأرض ، وسورغزكريستو Christo بكاليفورنيا ، وشعر الطبيعة الجديد ، والعودة إلى التقاليد ، واللهجات المحلية ، إلى آخره . ونتيجة للحساسية الايكولوجية المتنامية على وجه الخصوص تعرضت للتهميش النقدي تلك الصلة بين أشكال معينة للحدثة وبين التحديث التكنولوجي .

وثمة وعى متزايد بأن الثقافات الأخرى ، الثقافات غير - الأوروبية ، وغير الغربية ، يجب أن تُقابل بطرق أخرى غير الغزو أو الإخضاع ، كما قال بول ريكور Paul Ricoeur منذ أكثر من عشرين عاماً ، وبأن الانبهار الشعبي والجمالي بـ «الشرق» و«البداوى» وهو شديد البروز في الثقافة الغربية ، بما في ذلك الحدثة - ينطوى على إشكالية عميقة . هذا الوعي سيكون عليه أن يترجم نفسه إلى نمط جديد من

العمل الثقافي مختلف عن عمل المثقف الحدائى الذى كان يتحدث بشكل نمطى بثقة من يقف على حافة الزمن القاطعة وباستطاعته التحدث باسم الآخرين . وفكرة فوكوه Foucault من المثقف المحلى والنوعي مقابل المثقف « الكونى » للحدثة ، قد تقدم مخرجاً من مأزق الانحسار في ثقافتنا وتقاليدنا الخاصة رغم إقرارنا في نفس الوقت بحدودهما .

وختاماً ، فإن من السهل رؤية أن ثقافة ما بعد حداثة تنبعث من هذه المنظومات constellations السياسية ، والاجتماعية ، والثقافية سيتوجب عليها أن تكون ما بعد حداثة مقاومة ، بما في ذلك مقاومة ما بعد حداثة « كل شيء » يصلح « السهلة » تلك . وسيكون على المقاومة دائماً أن تكون نوعية وموقفة على المجال الثقافي الذى تعمل داخله . ولا يمكن تصريفها ببساطة بمفردات السلبية أو اللاهوية على طريقة ادورنو ، كذلك لن تكفى الترائيل عن مشروع جماعى ذى طابع كئى . وفي نفس الوقت ، قد تكون نفس فكرة المقاومة هي نفسها إشكالية في تعارضها البسيط مع الإثبات affirmation . ففي نهاية الأمر ، ثمة إشكالية إثباتية من

المقاومة وأشكال مقاومة من الإثبات . لكن قد تكون هذه مشكلة سيماطيقية أكثر من كونها مشكلة ممارسة . ولا يجب أن تحول بيننا وبين إصدار الأحكام . أما كيف يمكن تطوير تلك المقاومة في الأعمال الفنية بطرق يمكن أن تلبي احتياجات السياسى و احتياجات الجمال ، احتياجات المنتجين والمتلقين ، فامر لا يمكن وضع وصفة له ، وسوف يظل مفتوحاً للمحاولة ، والخطأ ، والسجال . لكن أن الأوان للتحذير عن تلك الثنائية المسدودة بين السياسة والجماليات التى سادت التقارير عن الحدثة لوقت أطول مما ينبغي ، بما في ذلك الاتجاه الجمالى النزعة ضمن ما بعد البنيوية . وليس المقصود هو تصفية التوتر المبرر بين السياسى والجمالى ، بين التاريخ والنص ، بين الالتزام ومهمة الفن . فالمقصود هو تكثيف ذلك التوتر ، وحتى إعادة اكتشافه وإعادةه إلى البروز في الفنون وكذلك في النقد . مهما كان الأمر مزعجاً فإن مشهد مابعد الحدائى يحيط بنا . وهو أن واحد بضيق ويفتح الأفاق أمامنا . إنه مشكلتنا وأملنا ■

ترجمة ج . ا .

الهوامش والتعليقات :

• مذهب الحدثة modernism : يعبر عن الحركات والأعمال الفنية المرتبطة بالحدثة ، في مجالات الثقافة وعلم الجمال . أما الحدثة mod-ernity فهي أهم وتستخدم عادة في مجال النظرية الاجتماعية - م .

• تسمى أحياناً ، باسم الواقعية الجديدة ، وهي اتجاه فنى ظهر في جمهورية فايمار وأهم مثليه جوردج جروس وأوتوبيكس - م .

قا

إن ديونيزيوس وكيريبيد هما
عاملا التغيير . بداية « عابدات
باخوس » ، تدمير المدينة ، ثم
« المسخ » ، انحرافات الطبيعة
العابثة . ربما يقول البعض إن التغيير
هو العنف ، والعنف استمرار إن كان
« الرعب » أو « المعسكر العالى » لكن
يعلن أوفيد الماكر ببساطة :

نَبَتِي أن أدل أجساداً تحولت إلى
مختلف أشكال : آلهة ، صنعت
تغيرات تساعدنى — أو أمل ذلك —
بقصيدة تجرى منذ بداية العالم إلى
ذات إيماننا

إلى ذات إيماننا ، الأجساد طبيعية أو
شمع حفيف ومحاق ، انتهز الدوام
carpen Perpetuum . شيء ما يدعى
جالاتى خارج برج العاج ؛ حتى أن

الصخرة تتحول إلى شكل روحانى . ربما
يكون الحب هو أحد الطرق التى نختبر
بها التغيير . كيف إذن يمكننا أن نعيش
دون حب التغيير ؟

إن التطور له أعداؤه ، تلك
الجنينات الهائلة التى يعرفها أوبن
بارفيلد . فى أصوات لا سلفية يدعوها
بالاسم : لوسيفر وإيريمان . على
الغالب نتواجد فيها . لو سيفر يحفظ

ما بعد الحداثة

ببليوغرافيا

شبه نقدية

إيهاب حسن

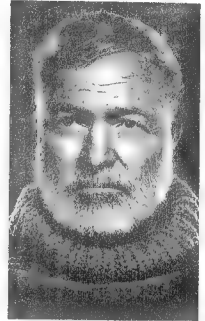
مفكر مصرية يعيش فى الولايات المتحدة ومن
أبرز رواد ما بعد الحداثة ومن أشهر مؤلفاته
« تقطيع أوصال أورفيوس »

ترجمة
محمد عياد إبراهيم

طرح لتساؤلات أساسية : متى تنتهى مرحلة الحداثة ، وهل استمرت
فكرة ما فترة طويلة ، عصراً بأكمله ؟ متى تنقطع الحداثة وما الذى بعد
ذلك ؟ ما الذى سوف يدعونا إليه القرن الواحد والعشرين ؟ هل تمتد
الحداثة لتشمل حياتنا ؟ هل تعطى إحساساً مستجداً بالزمن ؟

الماضى مطلقا عن الذوبان اهريمان
يدمر الماضى مطلقا لصالح ذات
مخترعاته .

١ - بدأ نوع من التاريخ ، تاريخ
باستمرارية ، نتنكر للتغيير
الحقيقى . مع أن النهايات تصير
جزءا من تاريخ النهايات من الانشطار
وإلى الخالية : من الرؤية وإلى طراز
أصل . امبراطوريات العداة ،



ارنست همنجواى

الماساوية والمجاعة ، الآمال
العريضة ، أسماء تتباعد - خوفو ،
حمورابى ، داود ، دارىوس ،
السياديس ، هانيبال ، قيصر -
كلهم تساقطوا إلى مكان على صفحات
مؤقمة .

وحى الاستمراريات ، « المجد
الذى كان لليونان ، والجلال الذى
كان لروما » ، لا بد أن تنتشر في

الحكاية ، على مستوى معين من
التجريد الروائى ، والتفسير
الغامض .

ب - بدأ ، أيضا ، في شكل آخر من
التاريخ ، تعيد كشف الماضى
مستمر . دون تبصر ، إمعان تبصر
ثابتا ، تاريخا جزئيا في « ١٩٨٤ » .
أو فرديا ، كل واحد يحلم بأسلافه
ليعيد صنع ذاته . المسلمون السود



وليم فوكز

ما بعد الحداثة ببليوغرافيا شبه نقدية

استاذة الإمكان ، تامل هذا .
اعتادوا على قول :
إن مملكة الموتى أوسع من أى
مملكة . لكن الأرض قد انفجرت الآن .
حاليا ربما يأتى النهار حيث يكون
بشر لحياء أكثر من الحاليين عندما
يكون المسرعون أكثر كثافة عن
الراجلين ، هل يقلب التاريخ ذاته ؟
النهائية ؟

ونحن نقاوم الجديد بجزئ الحكم .
« لا بد من وجود مقاييس لدينا » ، لكن
المقاييس تروق فقط تصير ملثمة . تلك
هى المشكلة مع تقاليد الجديد [هارولد
روزنبرج]

إن المقاييس محتومة ، وأفضلها
يخلق ذاته لمقابلة ، وابتداع ، مناسبات
عدة . دعنا ، لذا ، نتعرف بالمقاييس .
لكن دعنا أيضا نتساءل كيف أن كثيرا
من نقاد الادب يعتقد قضية الجديد ،
ولو باختياره ، يتكلمون عنه بذكاء
مُمرح ؟ متفذين مخاطر قليلة ، وأفضل
المعروفين فيما بينهم ينتظرون نقاد
المراجعات لتعبيد الطرق .

إن رد الفعل للجديد له أسبابه
الخاصة إذ السبب نادرا ما يعرف . وله
كذلك بلاغة العُرف .

أ - البدعة :

— « إنها موضحة عابرة ، عابثة ، لو
نتجاهلها الآن ، تمضى بهدوء » .
— هذا يُتضمن على الدوام مثل قيمة
مجردة . ويلمح إلى قدرة التمييز ما بين
الموضحة والتاريخ دون فائدة لزمن أو
حدس خلاق . كم عدد الاحكام بمثل
هذا النوع تملأ أعراف الخطاب ؟

ب - الحكاية القديمة :

— « قد تمت من قبل ، لا جديد
فيها » ، ويمكنك أن تجد لها عند

القليل ينكشف . النقاد ليسوا
استثناء . مثل أى آخر ، يستدعون
الادب لمعان شبابهم : لا يظنون أن
بإمكانه أن يمتلئ .

« دعنا نرى حيث البشر العظام
الذين سوف يلقون الطفل عندما
يمكنه القراءة » .

هكذا كتب ديلمو شوارتز ، مسميا
جويس ، إليوت ، باوند ، ريلكه ،
يونس ، كافكا ، مان . ويمكنه أن
يضيف : بروس ، فاليري ، جيد ،
كونراد ، لورنس ، وولف ، فوكسر ،
هيمنجواي ، أو نيل ...

السائر في مدينة ذلك الادب لن
يفشى . ولن يفكر كيف يمكن أن
يعاصر إليسون ، بنتسر ، أو
جراس ويجزو أن يتنفس هواء
سلفيا ؟ ولو أن ذلك ممكن فكنا نظل
« بشرا شبيحين » حتى يصير كل ذات
أبيه .

الابتداع

إن كلاً منا يبتكر مراسم بارعة لعبادة
السلف . حتى أن هناك خرافة لنا في
حياة رجليين : بروتس وبيكاسو . معلما
أشكال خصوصيان صيفهما من
تحولات ذاتية . ويعرفان سر الابتداع :
الحركية .

يتبنون أسما جديدا ، متجاهلين
غارات الفجر العدائية ، صارخين
بأنه ما بين تجار عبید ، رحلات عبر
إفريقيا في سلاسل جبال «عرب» . مع
أن توثيق الموضوع لا بد أن تلج عليه
في الحكاية ، وعلى مستوى معين من
الانتقائية الخيالية ، فهو يحجب
التغير .

وخلف كل التاريخ ، مستمرا أو
منفصلا ، مجردا أو متوحدا في
الخيال ، يكمن فجاج الهوية مع
الموت . هل أن التاريخ غالبا هو سيرة
المؤرخين السرية ؟ الخيال المسجل
للجنس البشرى ؟

أنت ، شكل صمت ، يمزقنا خارج
التفكير بينا الخلود : اثر رعوى
بارد .

[٢] فترات

متى تنتهى مرحلة الحداثة ؟
هل في ذات مرة ظلت فترة كهذه جُذ
طويلة ؟ عصر النهضة ؟ الباروكية ؟
الكلاسيكية الجديدة ؟ الرومانتيكية ؟
الفكتورية ؟ ربما فقط عتمة العصور
الوسطى .

متى تنتقل الحداثة وما الذى بعد
ذلك ؟ ما الذى سوف يدعونا إليه القرن
الواحد والعشرون ؟ هل ما سوف يأتى
من نفس جانب قبرنا ؟

أو هل تمتد الحداثة فحسب لتشمل
حياتنا ؟ أو بلين ، هل تعطى إحساسا
مستجدا بالزمن ؟ نهاية دورة الاحداث
النظامية ؟ وصول بطيء للزمان ؟

لو أن التغير يتغير بسرعة أكثر
والمستقبل يصدمنا الآن ، وهل
الإنسان ، كأكثر مما مضى ، يقاوم كلا
من النهايات والبدائيات ؟

الطفولة هائلة والشباب ذهبي .

يوربيديس ، ستيرن ، أو ويتمان .

— هذا يلجح لتعارف سابق ، التريز على أساس مجاز مُكتسب ويتضمن أن لا شيء حقيقة يتغير . لذا ، كيف لا تستقر الاشياء ، وتكتسب استجابة طازجة ؟

حـ — رواية أمانة :

« بلى ، تبدو جديدة ، لكن بنفس الأسلوب ، إنى أفضل دوتشامب : فى الحقيقة أدت ذلك بأفضل . »

— هذا يتضمن جوهر ابتداء متعينا . تأشيرة الدخول قد دفعت ، مرة وإلى الأبد . دون أن تبدو على الأقل ككلاسيكى قديم ، يمكنه ازدياء ترسيب الحاضر .

د — حديث جديد للفن :

— « إن المبدع هو بالتمام النظرية الأكاديمية الجديدة » .

— ربما يتضمن هذا أن الفن الذى يبدو اصطلاحياً يمكنه أن يكون وبصدق أكثر إبداعاً : هذا يصح أحياناً . وربما يتضمن أيضاً توتراً جزئياً : حاد البلاءة كوسيط خفى .

ويشأن الإبداع الصحيح لا نمك أفكاراً مُسبقة بسيطة . التنبؤ جزء من التقدير استقرائياً ، همة Rand الباردة . لكن النبوءة هى جناس الجنون ، والخيال الخلاق طريقتها ، خيطية نادراً ، تحطم ، تتحول ، تختفى فى التحولات أو القفزات الكمية .

لذا ، ليس لنا أن نتوقع من مبدع الماضى ، الحاضر ، المستقبل أن يطيع نفس المنطق ، ويأخذ على عاتقه نفس الصبغ . مثلاً ، المبدع الجديد لا يحتاج وعياً تاريخياً ، يعبر عن قيم متعارفة ، أو يصادق على سياسات متطرفة . لا يحتاج الصدمة ، المفاجأة ، الاحتجاج . إن المبدع الجديد ربما

لا يكون مبدعاً على الإطلاق : فهو ببساطة عامل تغيير غير مرئى بعد .

[استشر : ديناتو-بوجيولى فى « نظرية المبدع » ١٩٦٨] .

ولو أن كل ما قلته هنا يمكن إعادته إلى ابتدال فهياج التغيير يكون صيغة لكراهية ذاتية أو نكاية ذاتية . وانظر عميقاً إلى أى تنوير .

كذلك انظر إلى تطرف المبدع الحالى . إن فيتو هانيبال إيكونكى يبدع « تماثيل جسده » بالقضم ، والبتر ، فى علانية . رودلف شوارز كوجلر ، يبتز فى قضيبه ببطه ، ويموت . فى عالم لم يعد خطياً ، لا بد أن نتساءل : أية طريق إلى أمام ؟ أية طريق هى الحياة ؟ والحدث غالباً ما يكتسب منطق الكيد المرتد .

[٤] تميّزات

إن التغيير فى الحداثة ربما ندعوه ما بعد الحداثة . وريؤية السابق بعينون اللاحق ، نبدأ فى تمييز أشكال ثانوية قريبة لنا الآن من الحداثات العظمى التى « سوف تقلق الطفل » يوماً ما .

لذا ، فإن نص الحداثة الكلاسى هو « قلعة أكسل » لإدمون ويلسون ؛ دراسة فى الأدب الخيالى من ١٨٧٠ — ١٩٣٠ [صدر ١٩٣١] ، والمحتويات : الرمزية ، ييتس ، فاليري ، إليوت ، بروست ، جويس ، ستاين .

وكذا ، بعد أربعين عاماً ، نظريتنا البديل هى « تمرقات أورفيوس » : نحو أدب ما بعد حداثى [صدر ١٩٧١] ، المحتويات : صاندر ، من فيزياء Pata إلى السورالية ، هيمنجواى ، كافكا ، من الوجودية وحتى الأدب ، جيئيه ، بيكيت .

خطا مطبعى : لا بد أن جرترود ستاين قد ظهرت فى العمل الأخير ، لأنها قد ساهمت فى كل من الحداثة وما بعد الحداثة .

ويمكننا كفيها شرح أن حداثة الأدب تشمل أعمالاً معينة ما بين جادى ، أوبو ملكاً (١٨٩٦) وجويس « سهرة فينيجانز » (١٩٢٩) ، فابن كفيها نقول أن ما بعد الحداثة بدأت ؟ فى عام سبق عن « الشهرة » ؟ مع « غثيان » سارتر (١٩٢٨) أو « مورى » بيكيت (١٩٢٨) ؟ وفى أى حالة شملت ما بعد الحداثة ككتاباً مختلفين مثل : برث ، أوتلثم ، إيكير ، إيكيت ، إينز ، لا نكوت ، أوجيز ، ركت ، أوفوس ، أتور .

سؤال: أوليست « أوبو ملكا » ذاتها ما بعد حداثية ملثما هى حداثية ؟ .

[٥] نقاد

إن ادعاءات الصداقة محكومة بالرمزى ونقاد الأساطير بفاعمة ، وثقافة عقلانيى النصف الأول من القرن عموماً ، ولا يزال المشهد المعروف يهيم على دراسة الأدب .

استثناء : كارل شابيروفى « ما وراء النقد » (١٩٥٣) ، « دفاعا عن الجهل » (١٩٦٠) . أيضاً « المعشوه » ، « المشاكس » من أجل أكاديمى أحسن العالقين ؟

وفى انجلترا ملثما فى اميركا ، نقاد معروفون ، مختلفون كما يبدو ربما فى السن ، النوع ، أو التمييز ، ويشاركون فى رؤية الحداثى واضحة : بلاك مور ، بروكس ، كونولى ، إمبسون ، فرام ، هارز ، كازن ، كيرمود ، ليفز ، ليفن ، بريشت ، رانسوم ، راف ، ريتشاردز ،

شورير ، تات ، تريلنج ، وارين ، ويلك ،
ويلسون ، ويتنز ، وغيرهم .

ولا شك أن كثيرا من الفترات هناك
بكتابات هؤلاء النقاد — عند
ليف فلنكل ، أو عند ويلسون — أيها
سوف يشعل العقل كل عصر . وحتى لو
كان هوبرت ريد الذي امتلئه أكبر
تعاظم نشط ليدع ، حدسه الكريم
أمكنه أن يضمن الجديد ، نادراً ما
اعتنق المبتذل . لقد انهمك بروج
الحدائي في انجذابه الفرضوى ،
وانشغاله بغلبة المعاناة في إدراكه الحسى
بكينوثته المتجددة . صاح : راقب
الطفل ! بالنسبة له ، التعليم من خلال
الفن يعنى التسليم بإيروس . معتقدا أن
الخيال يخدم أغراض الخير الأخلاقى ،
أما ريد فكان يامل في توريث الفن إلى
وجود تام الكمال لدرجة أن موضوعه
الشائع أصبح بسيطاً ، كفسرية كفيز
وماء . إنه الأمل القدسى لا يزال حيّاً
رغم البكم في أوساطنا ، يستدعى
(ما الفن) عند تواسوتوى ؟ يمكننى
بالكاد أن أفكر في ناقد آخر ، وحتى
أصغر بعدة عقود ، والذي ربما ألف
قصته الغرامية غير العادية « الولد
الأخضر » .

إن ثقافة نقد الأدب لا تزال تحكم
بإدعاءات الحدائي . ويصح هذا خاصة
لدى مهنة الأكاديمى ، باستثناء لغوى
معين ، ينيوى ، أو مدارس التأويل .
لكن يصح هذا أيضاً لدى الثقافة
المزججة غالباً بإعلامنا . إن مراجعات
النويسورك للكتب ، التاميم [القسم
الأدبى] ، وكذلك النيويورك تايمز
يشاركون في طموح معين على الإدراك
والحيوية ، على الذكاء حقيقة ، مخفين
مقاومات الجديد . وكل شكوكى أكثر في
فترات المحور ، ثقافة العقل التى تصر

ما بعد الحداثة ببليوغرافيا شبه نقدية

على نظم قديمة برزى ماهر أو متردد ،
وبواسطة الاتصال اليدوى ، تمنع
وتكبح .

عقاب ذاتى : لجذر من الأحكام
العنوية للإعلام . فهو يلعب دوراً
قومياً ، وقها ، حاسماً ، مثلاً لعبه
كمحكمة عليا في الخمسينيات . متصلب
ومتحكم كما ربما في الإبداع مثل مفهومه
العام — الذى يستول على ذواتنا —
ولا يزال القيم على سلامة عقلنا
الجمعى . راقب أيضاً نوعية المنظر
العالية التى يستشهد بها [كتبت هذا في
١٩٧١] .

[٦] ببليوجرافيا

ها هو ذا تقسيم زمنى
(كرونولوجى) فضولى لبعض نقد ما
بعد الحداثة :

١ — جورج ستينز : « اعتزال
الكلية » (١٩٦١) . وله أيضاً « اللغة
والصمت » (١٩٦٧) ، « بعيداً عن
التشريع » (١٩٧١) .

٢ — إيهاب حسن : « تمزلات
أورفيوس » (١٩٦٣) . وله أيضاً
« أدب الصمت » (١٩٦٧) .

٣ — هوج كينز : « الفن في مجال
مغلق » (١٩٦٤) . وله أيضاً
« صمويل بيكيت » (١٩٦١) ،

« بيركلى ولوس انجلوس »
(١٩٦٨) ، « ضد المزيفين » (١٩٦٨) .

٤ — ليزلى فيدلر : « المتغيرين
الجدد » (١٩٦٥) . وله أيضاً :
« ساعة أطفال » أو « عودة التسابع
المتقانى » في الحريات من تحرير إيهاب
حسن (١٩٧١) ، « مقالات مجموعة »
(١٩٧١) .

٥ — سوزان سونتاج : « جماليات
الصمت » (١٩٦٧) . ولها أيضاً « ضد
التأويل » (١٩٦٦) ، « صيغ الرغبة
المتطرفة » (١٩٦٩) .

٦ — ريتشارد بويرير : « أدب
النفايات » (١٩٦٧) . وله أيضاً
« حكماء البارودية الذاتية »
(١٩٦٨) ، « الذات المعدلة »
(١٩٧١) .

٧ — جون برث : « أدب الإجهاد »
(١٩٦٧) . وله أيضاً « الضائع في
الملاهي » (١٩٦٨) .

وما هى ذى بعض الأفكار المهيمنة
لذلك النقد : فصل الأدب في التلقيب ،
السؤال بعد ذاته : تدمير الذات ، أو
تجاوز الذات للأساليب : التحول
للشعبى ، لغات الصمت .

[٧] مراجعات

إن مراجعة الحداثة تستبدل ببطء ،
وهذا دليل آخر على ما بعد الحداثة . ففى
« الذات المعدلة » يحاول ريتشارد
بويرير أن يتوسط ما بين الحركتين . إننا
نحتاج لا سدداء تعاليم النقد الرمضى ،
آثار الطلقات الدراسية في فصليات
العقود الثلاثة الأخيرة ، كى نقاد مثل
هذه العبارات :

إن ثلاثة من أعظم النصوص
وأكثرها استخداماً في نقد القرن

المعشرين هي ، مويى ديك ، عوليس ، الأرض الخراب ، مكتوبة في تهكم ، مكتوبة ضد أى جهد لتناغم العناصر المتنافرة ، وضد أى قيمة أسطورية أو استعارية .. لكن بينما هذه الصيغة من الخيال الأدبي متطرفة في علاجها البارودي أساسا للأساليب ، فإن تطرفها هو في اهتمام مشاعرها أساساً المحافظة .

وأكثر الأمثلة تعقيدا في أدب القرن العشرين مثل عوليس والأرض الخراب ، فإن نهاياتها تبدو بارودية في المقاربة مع نهاية [جيلز/ولد خلع] عند برث ، فهو أكثر من مزدب لإحكامها الأسلوبى وشكلها الخاص .

وهناك بالتأكيد بعض العقول الفلسفية العميقة في قرننا قد اهتمت بذاتها بفرض أنظمتها الفعلية : هيجر ، فلتجنشتين ، سارتر ، ومؤخرا كتّاب مختلفون أمثال جون كادج ، نورمان أو براون ، إيلي ويلز قد انصترو قصداً لأصوات الصمت في الفن أو السياسة ، الجنس ، الأخلاق ، أو الدين . وفي هذا السياق لم تعرض عبارات بويرير فحسب لرغبة الناقد : بل تكبح ما ضد جماليات الدائنة .

لا يزال لنا طريق ما لتحقيق هذه الجماليات ، وليس واضحا أن فن ما بعد الدائنة يعطى سابقة عالية لتلك النهاية . ربما يمكننا البدء بمراجعة الدائنة شأن مراجعتنا معتقدات ورثناها عنها . وفي [الدوام] يحذر فرانك كيرمود بحذر من محاولة القيام بمهمة . وناقد المدينة العظمى ، يميز ما بين شكلين من الدائنة — ما يدعوه Palaeo بالايو — والدائنة الجديدة — يستتيب ربما الدائنة وما بعد

الدائنة — ويأخذ على « اللافن » الجديد ، والذي يصح أن يتتبعه عائداً إلى دو شامب . لكن تفضيله « للدوام » يغوى التيار بأشياء ماضوية . وعلى المثال ، يكتب كيرمود : « إن فن الصدفة بالمطابقة ، ويكل جذته ، امتداد لفن سابق ، وواقعيا تتضخم مقولة واحدة عن ذلك الفن » . ليست هذه الجملة تقترب من الاحتمالات الأكثر ما تفتح ؟ وهناك منظر آخر للأشياء يصنفه جوت : « إن أكثر الأشياء أهمية هو عنصر المعاصرة ، يؤثر بقاء أشد في ذواتنا ، وكما نحن فيها » . وإذن أننا لن ندرک الخبرة الثقافية للحظتنا لو أصبرنا على أن الفنون الجديدة هي « تطورات هامشية للدائنة الأقدم » أو أن التميزات ما بين « الفن » و« الميزة » متقاطعة مع أى علم جمال مستقبلى .

إذن فنحن نميل إلى تقدير الدائنة بمصطلحات ما بعد الدائنة [بويرير] أو نتسكب من تلك الإجراءات [كيرمود] ، وسوف ننتهى بأداء شيء ما لكل ، لأن العلاقات والقياسات ، تسكن تفكيرنا . لم تقف الدائنة فجأة كي تبدأ ربما ما بعد الدائنة : إنها يتعاضدان في التو . إن خيوطا جديدة تنبثق من الماضي لأن غيبتها تفتح كل صياح على جديد . وفي إطار عقل معين ، ميكلانجلو أو ميرانت ، جوتة أو هيجل ، نبتشه أو ريلكه ، يمكن لنا الكشف عما بعد الدائنة ، مثلما أوضح بالصدفة إريك هيلسر . وانظر في هذه الفقرة المذهلة من [رحلة الفنان في الداخل] :

« لقد قضى ميكلانجلو معظم يوم عمله الأخير ، ستة أيام ما قبل موته ، محاولاً إنهاء المُنْتَجَبَة والمعروفة

« روائدينىي المُنْتَجَبَة » ولم ينجح . ربما وقع ذلك من طبيعة الصخر لدرجة أنه تركها غير منتهية واكملها ريمرانت باللون : إن وظيفة المادة تخدم نغليها الخاص . هذا النحت بدا بأنه يصرح أن صانعه مصمم في النهاية على استخدام مرمر أكثر بقدر ضرورى ليوضح أن المادة لا تهم : وما بهم بمفرده هو روح الباطن النقية . »

يتصور ميكلانجلو هنا ، عدا أى مكافئة للمادة فظة الوجود ، هالة من الوعي الفئوسى الذى ربما نعيمل نحوه . ولو أننا يمكن وبعد أن ندعوه ما بعد حدثي ؟

ابنسا يتقابل الحدائى وما بعد الحدائى : أولا تصنع قائلنك الخاصة :

- ١ — بليك ، صاد ، لوتريامون ، رامبو ، ميلارميه ، ويتان ، وهلم .
- ٢ — دادادا .
- ٣ — السوربيالية .
- ٤ — كافكا .
- ٥ — شهرة فينيجانز .
- ٦ — المزامر

٧ — ٩٩٩

[٨] الدائنة

مامن مكان لأعرض تعريفا مفهوم الدائنة . من آبولينير وأرب إلى فاليرى ، وولف ، وييتس — ويبدو أنى اقتقد الحرفين س ، هن — فتجرى الهجائية من المؤلفين الذين زعموا أنفسهم تذكاراً على الموضوع : أما العمل الثقيل لريتشارد إلمان وتشارلز فيدلسون ، « التقليد الحدائى » ، فلا يزال يبق كأفضل تخلص لتلك « المفامرة الروحية الضخمة المشتلة

على فكر علمي واجتماعي وفلسفي ،
ونظريات أدبية وجمالية وبيانات ، مثلما
هي على قصائد ، روايات ، دراما .

دعنا فقط للتعريف ، نتوقع الاتفاق ،
وبين هذا جد بسيط . يصح ما بين قول
ذاتة الصيت وباستفاضة ، وليس فقط
طباعاً نقدية فقط . ويكون هنا ، على
المثال ، العنصر الحدائي في « الأدب
الحدائي » مثلما قال ليونيل ترلينج :

يمكن في تعريف ذلك بالوقوع في
دائرة السحر لثقافتنا مع الثقافة
بذاتها ... إن خط العداء اللاذع
للحصارة التي تدور حولنا [أدب
حدائي] ... وأغامر بالقول إن فكرة
خسران واحد لذاته تعود لنقطة
تدمير الذات ، تسليم لخبرة دون
النظر لاهتمام شخصي أو أخلاقية
مبتذلة ، هروب تام من الموانئ
الاجتماعية ، « عنصر » مكان ما في
العقل بكل شخص حدائي .

وينسب هذا ، يقام هاري ليفين في
« ما الذي كانت الحداثة ؟ » : إذن
لا يزال هناك حدثان ، لو أجادل ،
نحن أطفال نزعة الإنسانية والتنوير .
كي نعرف ونعزل القوى ، واللا سببية ،
وبحس معين ، يصبح التفكير نصراً .
وبحس آخر ، يعيد إجباراً تياراً تحتياً
ضد المفكرين ، أتى على السطح ،
فاستدعى ما بعد الحدائي .

وحتى جدل الحداثة لا يزال في
منظور أوسع ، كما مع مذكور . سيبيرز
في [ديونيزوس والمدينة] ، مع نزعات
استبصار أبولي : يتوضح منطقاً كطاقة
من نقائص التاريخ ، تصنع الحداثة
تناقضها الخاص .

وبغرض ، دع الحداثة واقفة لأجل
س : نافذة على جنون بشري ، درع

ما بعد الحداثة ببليوغرافيا شبه نقدية

برسيوس ضد ميدوزا التي تحملق ،
حلم ببعض العيوس ، عروس فن
مثقفة . ولأعرض ، بدلاً ، بعض السنن
والفراغات . دع القراء يملؤنها
باستفهامهم أو اكتشافهم . إننا نقدر
ما نخاف :

أ - المدينة :

الطبيعية في محل شك ، من « مدينة
"Fourmillante" ليويلير إلى باريس
بروست ، دبلن جويس ، لندن إليوت ،
نيويورك دوس باسوس ، برلين دويلين .
إنه ليس سؤالاً عن المكان لكن عن
الوجود . إن مصحّة « الجبل
السحري » وقرية « القلعة » لا تزالان
مفلقتين في فراغ روح مديني . مدينة
Yoknapatawpha لفوكنر أو Mid-
lands لورنس ، تعرفان المدينة مثل
تهديد منتشر .

ب - التقنية :

المدينة والآلة تصنعان بل تعيدان
تصنيع بعضهما البعض . التمدد ،
الانتشار ، وعزلة الإرادة البشرية . ولو
أن التكنولوجيا لا تظهر ببساطة كطابع
حداثة : فهي صيغة لكفاحها الفني .
شهادة للتكميلية ، المستقبلية ،
الحدادية . وهناك ردود فعل أخرى
للتقنية : البدائية ، السحرية ، زمانية

برجسون ، تفكيكية الشعور ، إلخ .
[انظر : ويلي سيفر في « الأدب
والتكنولوجيا »]

ج - اللاإنسانية :

في الحقيقة يعني أورتيجاي .
جاسيت حكم النخبة ، التهكم ، التجريد
[نزاع إنسانية الأدب] . وبدليل
الأسلوب ، دع الحياة والجماليات تعيل
انفسها . « لقد أصبح الشعر جبرية
الاستمارة العليا . » بدلاً من إنسان
فيتروفيان Vitrovia ، وتصور ليويناردو
الشهير عن القياس البشري ، لدينا
كائنات بيكاسو المشتطية على مستويات
عدة . ليس أقل من الإنسان ، فقط فكرة
أخرى عن الإنسان .

حكم النخبة : الفاشية السرية
أو الاستقراطية : ريلكه ، بروست ،
ييتس ، إليوت ، لورنس ، ياوند ،
دانزويو ، ويدهام لويس ، إلخ .

التهكم : المسرح ، التعقيد ،
الشكلانية . عزلة الفن لكن أيضاً
تلميح مكتوم باكتماله المتطرف .
« د . فاوست » و « اعترافات فليكس
كرول » . التهكم بسوعي لانعدام
الكينونة .

التجريد : اللا شخصية ،
البساطة الرفيعة ، الاختزال ،
التركيب ، تحلل الزمن أو مكانيته .
لذا يعقب موندريان على نزعة
الاختزالية : « لخلق الحقيقة المبكر في
مرونة . ومن الضروري تحويل
الصيغ الطبيعية إلى عناصر صيغة
شابتة . واللون الطبيعي إلى اللون
الأولي . » كذلك يعقب جابو على
الدلائل : « لقد كشفت قانوناً عالمياً
أن عناصر الفن البصري مثل
الخطوط ، الألوان ، الأشكال ، تمثل

قواها الخاصة للتعبير ، مستقلة عن
أي مؤسسة بمفاهيم خارجية
للعالم و المعادل الأدبي لهذه
الأفكار ربما يكون « حيز الزمان » .

[انظر : جوزيف فرانك في
« صيغة المكان في الأدب الحدائي »]
ملحق : هناك الكثير في
« اللا إنسانية » لأجل « فكرة أخرى
عن الإنسان » : وهناك كذلك تحول
بدائي ضد الإنسان ، وفي أحيان
تجديد لمشاعر سوبرمان . من
« ملائكة ريلكه » ، « سمك لورنس » :

قلبي يتهم ذاته
التفكير . إنني لست قياس الخلق
إن ما ورائي ، هذه السمكة
وربّه واقف خارج ربّي .
د - البدايات :

الصيغ الأصلية ما وراء التجريد ،
وتحت تهكم الحضارة . قناع إفريقي ،
بهيمة تتدلّ باتجاه Bethlehem بنية
طقوس أو أسطورية ، الاستعارة من
حلم البشر الجمعي . ألواح بأربعة لزمان
ومكان أدبيين ، عارفة بتناسخ أرواح
أدبية . أيضا ، ديونيزوس وعودة
المقموع عنيقا .

[انظر : نوردروب فرأي ، في « قرن
الحدائق » .]

هـ - الشبكية :

كل الأدب مهيج لكن جنس الحدائق
يخضع الجلد من الداخل . إنه ليس
فحسب حرية الشهوة ، بل لغة جديدة
للغضب أو الرغبة ، الحب الآن أصبح
خدنيا للمرض . المازوسادية ، الأنانية ،
العمدية ، الشذوذ . يبحث الوعي
بالتفصيل عن إطلاق ذاته في العالم .
فترة مستجدة في المكافحة ما بين إيروس
وثانتوس .

[انظر : لينينل تريلنج ، في « مصرير
المتعة » .]

و - النبتية :

ما وراء القانون ، تستقر في التناقض
الظاهري . أيضا ، الدوام ،
الاستلاب ، الأخدمية كبرياء الفن ،
بالذات ، يعرف الأحوال بعارة الخاص .
تحطيم الأديان ، الانشقاق ، الإفرام .
إن ما وراء النبتية ، هو باتجاه الرؤية .
بذا فهو التفتيح ، والإحياء .

[انظر : ناثان أ . سكوت ، في
« المركز المحطم » .]

ز - التجريبية :

الابتداع ، التفكير ، لمعان التغيير في
كل أشكاله الجمالية . لغات جديدة ،
ومفاهيم جديدة للنظام . أيضا ، كلمة
البداية تصنع معجزاتها في محل
السؤال وسط إعجاز فني . القصيدة ،
الرواية ، أو المسرحية من ثم لن يمكنها
أن تحمل نفس الشيء .

وفي تلك السنن السبع ، لم ابحت
كثيرا عن تعريف للحدائق ، فقط عناصر
متعينة أراها تتقاطع ، وتملأ للأمام
نحو ما بعد الحدائق .

[٩] ما لانتخيل

إن ما لانتخيل يقع في مكان ما بين
ملكة الرضا وبحار الهستيريا . فهو
يعرّف كل الجغرافيات ؛ ويخاضع
روح المسافر الماز دون قصد في عالم
امتكتها ؛ وقت الترددات . ولو أن
واحداً أمكنه العودة كي يحكي
حكايته فلربما يعرف كيف يتجهى
قسمة الإنسان .

اعرف أن مصادر الإنسان جدّ
معرّفة ، وأن خياله لا يزال هو
العضو التكنولوجي لنشأته . حتى

إنني أمثلء بإحساس أنه في العقود
القليلة القادمة ، وبالتأكيد خلال
نصف قرن ، فإن الأرض وسكانها
سيكونون آخريين ، وربما تنلف ،
وربما تكون على طريقة يونوبيات غير
مميزة الكوابيس .

ما من لغة لدى لنتيمان هذا
الشعور مع إدانته ، وما من خيال كي
نظم خصوصية هذه القسمة . وكى
نفعائش من ساعة لأخرى اجيش
بعاطفة الاستشهاد بـ « أشياء
أخيرة » . وبهذا الشعور لست
وحدي . إن الابتهايل بكوارثنا شائع
للغاية ، ونرويه باسم ذلك الشالوث
غير المقدس : السكان ، التلوث ،
الطاقة [اقرأ : الإبادة الجماعية] ،
مؤلمين في تهديده ضراوته ، كي
يستحيل مصيرنا لتقيضه . لكن فورا
تهدهد عقولنا نفسها كي ننام مرة
أخرى على أغنية التجريدات هذه ،
وقليل ما تخطط . إن الوحشة بموت
الحكام تجلب لنا اقرب الموت .

وليس تحصيل الوعي البشرى في
متناولنا . أما التبشير الكبير
بالتكنولوجيا ؟ وأى تكنولوجيا ؟
التي عند فولر ؟ التي عند سكينز ؟
التي عند سترنجيلوف ؟ نو ؟
مهندسي التخريس أو السيطرة ؟
التبشير في كل شيء ، لدرجة أنه ،
شزطى ، في هذه الحالة المتلبسة .
وعلى الحق ، نستقر سعيدين في ما لا
نتخيل ، كما نستقر في مهنتنا :
الآب . يمكننى تعلّم التدريس
السويدي بفرفة السجن ، وليس
يمكننى تحضير ذاتي لـ « دراسة
الآب » كما لو أن الأرض لا تزال هي
في دورة خيالنا .

وإنني أمل أن يصير ذلك هو الأمل .

ما بعد الحداثة ببليوغرافيا شبه نقدية

استهلال لديكتاتورية عالمية ؟ أو اتحاد
على ؟

— قد كشفت الطبيعة جزئياً في
فعالية البيئة ، الثورة الخضراء ،
التجديد الدينى ، الطعام الصحى ،
إلخ .

— بهذه الأثناء ، دخل ديونيزوس
المدينة : شغب السجون ، جرائم
مدنية ، فن الإباحية ، إلخ . والأسوأ ،
المدينة مثل معركة أو معسكر موت :
هيروشيما ، درسدن ، اشفيتز .

ب — التقنية :

— تكنولوجيا هاربة ، من الهندسة
الوراثية وإلى السيطرة الفكرية لغزو
الفضاء . المستقبليون وعاشقو
التكنولوجيا . الروعيون ومحطو الآلات
(خوف بطالة) .

— كل فيزياء الفنون تغيرت . إعلام
جديد ، صيغ فنية جديدة . مشكلات
الكتاب صارت صناعية .

— التشتت دون حدود بوساطة
الإعلام . الحس يصبح « القلق » ، ثم
« اللا مقرف » [روزنبرج] . المادة
تختفى في المفهوم ؟

— الحاسوب كوى بديل ، اعتماد
متنام على أنظمة سابقة ؟ أم يساعد في
تخليق صيغ خيالية ؟

جـ — اللاإنسانية :

— ضد النخبة ، ضد السلطوية .
انتشار الذات ، المقاسمة .

الفن مشاعى ، اختياري ،
فوضوى . القبول .

— في ذات الوقت ، التهمك صار
تطرفاً ، مسرحاً لاستهلاك الذات ،
مقياساً لطاقة المعنى . أيضاً كوميديا
عيث ، فكاهة سوداء ، بارودية جنون
متقه رخيص ، « المعسكر » النفى .

— بالرغافة والترخيص للكائن ،
والكرم

— باكتشاف التعدد ، التحريم من
حكم سابق

— بتغيير الفهم ، الوعى ، من خلال
التنوع والعشوائية .

إن كادج يعرف كيف يمتدح دو
شامب : « المتبقى منهم

كان فنانيا . أما دوشامب فيجمع
الفيار . »

لم اعرف الحداثة ؛ وتعريف ما بعد
الحداثة إمكانية أقل . دون شك ، كلما
تأملنا أكثر ، أحتمنا أكثر لتصنيف
ما نقول . وربما يخدم الحذف في تأهيل
هذه الملاحظات .

سنن الحداثى — ملاحظات

ما بعد الحداثى

١ — المدينة : — المدينة وأيضاً قرية
العالم [ماكلوهان] ، وقرية سفن
الفضاء [فوللر] المدينة مثل كون .
لذا ، أدب الخيال العلمى .

— بهذه الأثناء ، تعظم العالم إلى
جبهات ، أمم ، قبائل ، عشائر ،
أحزاب ، لغات ، شعوب . الفوضوية
والتشظى بكل مكان . هل تنوع جديد أم

إن ما بعد الحداثة ربما تكون
استجابة ، مباشرة أو غير مباشرة ، لما
لا نتخيل ، ما بعد الحداثة تلمح فقط
لأقصى حالاتها التنبؤية . تأكيداً فهمي
ليس نزع إنسانية الفنون التى تعيننا
الآن : بل نزع لا إنسانية الكوكب
ونهاية الإنسان . إننا ، أطن ، سكان
زمن آخر ومكان آخر ، ولم نعد نعرف
ما الاستجابة الملائمة لحقيقتنا .

وبحس كلنا تعلمناه ، معدلين — لزمان
ومكان أمكننا استدعائهما في ذواتنا —
رغم أن العالم أصبح قريتنا بهذا
السبب يبدو باطلاً أن نقارن ما بين
فناني الحداثة وما بعد الحداثة ،
يتراوح « الأساتذة » ضد
« الناشئين » . والأخيرة أقرب من
« الصفر في العظم » إلى الصمت
أو الإجهاد ، وأفضلهم لمعان يعرض
مصادر الفراغ . لذا فإن قدرة جويس
الكلمية الظرفية تستسلم لاهمية بيكيت ،
الورث والنظير ، ليس أقل عبقرية ، بل
أكثر صرامة . ولو أن التحرك نحو
الفراغ ، فكلاهما أحياناً يمز إلى الجانب
الأخر من الصمت . إن تحقق منهما هو
عمل ، يظل فناً ، يدعى إلغاء ذاته
[بيكيت ، تينجولى ، روبرت موريس] ،
أو أيضاً يصبح غير مميز عن الحياة
[كادج ، روزنبرج ، مايلير] ، إن
دوشامب توضح الطريق ببرود .

(نحن غالباً ما نستخدم العدمية ،
وبدون تاريخية ، كي نشير إلى قيم
نكرها . وهى أحياناً تروق لأطفال
مارسيل دو شامب .

وعلى المثال ، جون كادج في
« Hpschd » ، يصير على الكم أفضل من
النوع ، ولا يستسلم للعدمية ، بعيد
بعيد عنها ، يطالب :

— التجريد مأخوذ بحدّه ومُستعداً بصلاصة جديدة : الشيء الموجود ، صندوق Brillo مَوْجَّع عليه أو غلبة حساء ، رواية لا خيالية ، رواية كتاريخ . والمُعْذَل من فن مفهوم (تجريد) إلى فن يبيّن (صلاصة) . — Warhol يتعنى أن يكون آلة ، Cioran يجد إغراءاته المتكافئة . الانسنة تستسلم إلى مادون الانسنة أو ما بعد الانسنة . وتستسلم كذلك إلى إنسنة مشاعية ، كما في الخيال العلمي ، مثلما عند فولتر ، كاستانيدا : ن . و . براون ، أرسولا لوجون .

إن « اللانسانية » تعنى أخيراً ، في كل من الحداثة وما بعد الحداثة ، نهاية الواقعية القديمة . وبازدياد ، تحل نزعة الخداع محلها ، ليس فقط في الفن بل أيضاً في الحياة .

ويساهم الإعلام بافتتاح بهذه العملية في مجتمع ما بعد الحداثة . في [الممثل والممثل يصنعان ذاتهما] يقول هارول روزنبرج : « لقد انقلب التاريخ على عقبه ! تبدّلت الكتابة في تقديم ظهورها ، وكل رجل دولة فهو جنين مؤلف . بدأ فإن نزعة الخداع عند العقلاء مناسبة لدى الفن الشعبي أو الواقعية الجديدة . الحدّث لا يحتاج أن يحدث أبداً .

إن نهاية الواقعية القديمة تؤثر أيضاً في حس الذات . لذا فإن « اللا إنسانية » في كل من الحداثة وما بعد الحداثة ، تتطلب مراجعة الذات الأدبية أو المبدعة الشاهدة :

في الحداثة

— تعاليم السوربالية [بيريتون] ، أفكار نزعة اللا شخصية في الفن [أفنعة بيتس ، تقاليد إليوت] ، صينغ

ما فوق اللا شخصية [نهر الوحي عند جويس ، بروس ، فوكنر ، نين ، أو تاصيل الذات عند لورنس] . [أنظر : روبرت لانجيم في « روح الحداثة »]

في ما بعد الحداثة

— انعكاسات الذات المبدعة ، اندماج الحقيقة والأدب [كابوت ، وولف ، مايلز] ، ظاهراتية [هوسلر ، سارتر ، مارلو بونتي] ، أب الوحي لبيكيت ، تنوع على الرواية الجديدة [ساروت ، بوتور ، روب جرييه] ، رواية اللغة [Tel Quel ، سولز ، تيبايدس] .

[أنظر : فيفيان ميرسيه في « الرواية الجديدة »]

د — البدائية :

— نبعث عن الأسطوري ، باتجاه الرجودي . القرع وأصعد . القرعة والعفوية لـ « الزنجر الأبيض » عند [مايلز] .

— فيما بعد ، عبقریات ما بعد الوجودية ، مخدرات [ليري] ، ذات ديسونيزوس [براون] ، المازحون [كيسي] ، جنون [لاينج] ، نزعة الرومانسية والسحر [كاستانيدا] .

— الحركة الهيبيية . صنم الخشب ، موسيقى الروك والشعر ، الكوميونات . ثقافة « كتالوج الأرض الكلية » . أغنية شعبية .

— يسوع البدائي . روسو الجديد وديوى الجديد : حركة الجهد البشري ، الدراسة المفتوحة [جودمان ، روجرز ، ليفنارد] .

— الشبقية : — ماوراء محاكمة عشيق ليدى تشاترلى . إلغاء الرقابة .

مطبعة جروف ومراجعات إيفر جرين . — الجنسية المستحدثة ، من انتعاش ريتشان إلى الانحراف بأشكاله العديدة ووعي الجسد عند إيزالين . — الرواية اللوطية . [بروفيس ، فيدال ، سيلبي ، ريتشي] . من تسارى الجنسين وإلى السحاق . باتجاه الخنثوية ؟

— المسكر وفن الإباحة الكوميدي . الجنس بمسرحة إنانية .

و — الفُذنية : — الثقافات متجابهة ، سياسية وغيرها ، حركة الكلام الحر ، S . D . S . الطقسين ، مناضل الكنيسة ، تحرير النساء ، J . D . I . قوة Chicano السوداء والحرماء ، إلخ . الضمیان وِذ الفعل 1 — ما وراء الانسلاخ عن الثقافة العامة ، القبول ، الانفصال ، نزعة الدوام ، التحول لتطوّر التجريب في الفن أو السياسة أو الأخلاق .

— « طرق » الغرب المتجاهية أو ماوراء الطبيعة ، فلسفة Zen البوذية ، الهندوسية . أيضاً ، صوفية الغرب ، الفلسفة المتعالية ، العرافة ، التنجيم . [أنظر : « البدائية » سابقاً] .

— عبادة الرؤيوية واسعة الانتشار ، في أحيان كالأحياء ، وأحياناً كالأبطال — وغالباً كلاهما .

ز — التجريبية : — البنية المفتوحة ، اللا مستمرة ، المرتجلة ، السهامضة ، أو المخاطرة . استراتيجيّة « لعبة — النهاية » ، أساليب سوربالية جديدة . كلاهما في صيغ مختزلة ، معدّلة ، آثار وفيرة خارجة عن المألوف . وعلى العموم ، ضد الشكلاكية .

[أنظر : كالفين ثومكينز في « العروس والغُرّاب »]

— التزامن . الآن . فن مؤقت
(Sculpture) من تلج مجفف أو حفرة في
Central Park ممثلة بالتراب . [.
ما وراء العلم للإنسان . زمن مجرد .
— فانتازيا ، مسرحية ، فكاهية ،
حدث ، بارودية ، « نفايات » [بارثلم] .
أيضا ، زيادة الانعكاس الذاتي [ننظر
التحكم في « اللاإنسانية » سابقا] .
الوسيط ، اندماج الصيغ ، فوضى
العالم . نهاية الجماليات التقليدية
التي تركز على « الجمال »
أو « فردية » العمل الفني ؟ و « ضد
التأويل » [سونتاج] .

في [هياج بشري لأجل الهبول]
جانل مورييس باهام أن « الفن مقولة
مفارقة ، مؤسسة بيمثاق ، والفن ليس
مجالا مدرك حسي ، لكنه يلعب
دورا . » وفي [فن الزمن] يقول مايكل
كيربي « إن الجماليات التقليدية في
سؤالها اتجاه سحري خاص أو حالة
عقلية تركز على مدرك حسي حساس
للمعمل ... وجماليات [ما بعد
الصدائي] لا تستغل اتجاهها خاصا
أو نظاما ، والفن يرى مثل أي شيء آخر
في الحياة . » وعندما يرى الفن مثل
« أي شيء آخر في الحياة » تنفك

الفانتازيا عن « ترابطها الموضوعي » ؛
وتصبح أسمى الفانتازيا . ولهذا فإن
فن ما بعد الحداثة ، كيفما يرى في
الدرك الحسي للحدث ، يخلق تلقا أكثر
مما يهديء ؟ أو هو الميل نحو غنوصية
جديدة ؟

(١١) بدائل

إن القارئ دون شك ، يريد أن
يحكم بنفسه كم أن الحداثة تخترق
الحاضر وكم أن الأخيرة تحتوى عناصر
حقيقة جديدة . الحكم ليس دائما
مصوغا بالعقل ؛ حب الذات وخوف
انعدام الحل يتدخل في ذلك كثيرا
كصراع أجيال أدبية . ويحتل برغم
ذلك أن نلاحظ بينما الحداثة — باستثناء
الدادية والسوريالية — قد خلقت
صيفها الخاصة من سلطتها الفنية بدقة
وذلك لأن المركز لم يعد قائما ، فإن
ما بعد الحداثة تميل باتجاه فوضوية
فنية في تعقيد أعرق مع أشياء تتساقط
أماما — أو تميل نحو الشعبية .

وبتأمل بعيد ، نقول إن سلطة
الحداثة — الفنية ، الثقافية ،
الشخصية — تترشح إلى الانفعال ،

الخبوي ، نظم الطاقة الذاتية في وقت
الازمات ، ربما شفرة هيمنجواي هي
النموذج الصارخ ، وتقاليد إليوت
أو مراسم بيتس هي الأكثر انحرافا ،
مثل هذه النظم الخبوية ، ربما تكون آخر
الغاز Eleusian في العالم ، وربما لم
يعد لها مكان بيننا ، تهددنا ، في نفس
اللحظة ، بالإبادة والديكتاتورية .

رغم ذلك هل فوضوية أو شعبية
ما بعد الحداثة ، أو فنتازيتها ، هي
استجابة أعمق ، وإلى حد ما بالقذرية ؟
مع أن عواطفى هي في الحاضر ،
ولا يمكنني تصديق أن ذلك كذلك .
وصحيح هناك إجمال للحياة في مجالات
متعينة للروح ، الفكاهة والمسرحية ،
الحب إطلاقا وحرية الخيال كي يصل
تماما لذاته ، وفي الوعي الجمعي للتنوع
كما في الوحدة . أعترف بهذه كقيم تميل
لفن ما بعد الحداثي ، وأرى الأخير
أقرب ، ليس فقط في الزمن ، لكن أكثر في
فصواه ، وإلى تغيير الأمل ذاته .
ولا أزال اتساع ، لو أن أي فن يمكنه
أن يساعد في توليد بواعث لا بد أن
نكتسبها الآن ؛ أو إن أمكننا طويلا أن
نستمر في تقدير فن يُعجزنا كمثل هذا
السمى ■

المراجعات

١١٢ العنف والإرهاب بين العلم والدين فى العالم المعاصر ، سمير حنا صادق

— ١١٦ الزمان والانفجار الكبير ، مصطفى ابراهيم فهمى -

١٢٢ الرباعى الإستمولوجى ، رينو جازوسون ، ترجمة ، عرت عامر -

١٢٧ — ٢ — بنية الثورات العلمية ، ع.ع — ١٢٩ قراءة النص بين

التحليل والتأويل ، رجا. عيد - التجريد فى الإسلامى ، صافى ناز عاظم -

١٣٣ الخبز الحافى بعد مرور عشرين سنة ، محمد برادة.

بين العلم والدين

اعتقاله « اتحدى أى إنسان فى المناقشة فى الإسلام » .

وليس هذا المنهج فى مواجهة أمور الدنيا بجديد .

ففى بداية تاريخ البشرية مرت قرون عديدة عليها ومفكروها واساتذتها يعملون عقولهم فى استخراج آرائهم أما من نصوص سابقة أو من فكر « مطلق » وهكذا زعم هؤلاء المفكرون أن كل المواد تتكون من أربعة عناصر (الماء والهواء والنار والتراب) وأن أمزجة الإنسان أربعة باختلافها يمرض (الدم والبلمغ والمرارة الصفراء والمرارة السوداء) دون أى دليل على صدق هذه الخولات .

ولقد انتقل المفكرون بعد ذلك ، وخاصة العرب ، إلى مرحلة أخرى هى المرحلة التجريبية Empericism . ثم تلت تلك المرحلة التى نعيشها الآن فى عصر العلم ، وهى مرحلة التفاعل بين العقل والتجربة .

ورغم أن فلاسفتنا ومفكرينا وعقلانا يعرفون كل هذا جيدا ، فقد ارتد جانب كبير منا بكل أسف إلى أولى مراحل الفكر والفهم الإنسانى ، وهى مرحلة استخراج النصوص وأعمال العقل فيها لاستخراج معانيها وقيم تخدم فى العادة مصالح خاصة ، قد يكون بعضها

فا يبدو أننا فى مصر قد انزلقنا إلى بناء هيكل ضخم من الكلام والكلام المضاد يستمد طاقته الذاتية من داخله ، وترتفع درجة حرارته يوما بعد يوم ، ليتحول إلى بركان يقذف بحممه وتزداد فرص انفجاره بمرور الوقت .

ويكمن الخطر الأساسى فى هذا الهيكل إلى المنهج : إذ تزعم كل الأطراف أنها تستمد أدلتها على صحة ما يقفها وخطأ الآخرين بتفهم خاص لنصوص دينية ...

ودائما ما يؤدى هذا الاستناد إلى فهم خاص للدين إلى الحدة ، وارتفاع التبرؤ ، والاتهام بالكفر وما يرتبط بذلك من عقاب فى الدنيا والآخرة ، ولابد أن ينتهى هذا كله إلى العنف والاضطراب . ولدينا مئات الأمثلة على هذا الهوس المستمر : مقتل السواح واجب فى رأى البعض ، وهرام يقتضى حد الحراة فى رأى البعض الآخر

وبالمثل فقد انشق رأى بين مفسرى النصوص بعد مقتل فرج فودة إلى : حرام ، حرام ولكن ، حلال ولكن ، حلال . بل ويبلغ انحدار مستوى الحوار وغيباب المنطق والعقل إلى القاع فيما أوردته الصحف من أن الشباب بائع السمك اتهم بالقتل قد قال مبتسما عند

رؤية ترى أن عالم اليوم هو عالم العلم، به تتقدم الشعوب، وتنظم أمور المجتمعات ويزيد الإنتاج وتحسن الصحة..

سمير حنا صادق

والإرهاب

فى العالم المعاصر

حفر للفنان عمر جهان



مريض ، والدين هو « البوصلة » التى توجهنا إلى ما فيه الخير للبشر - جميع البشر . ولكن مكانة الدين أكبر وأخطر من ان تستغل أى جماعة تفسيرها الخاص له فى تحقيق مصالح لها

● ● ●

الدين

ظهرت امبراطوريات وتحطمت امبراطوريات ، وقامت حضارات وسقطت حضارات ، ولكن بقيت الأديان بصورة أو بأخرى تسيطر على فكر ووجدانيات الجنس البشرى . ولا عجب فى هذا ، فالجنس البشرى

ولعل أخطر ما فى هذا الوضع ، هو أن قياداتنا الإعلامية لا تفهم هذه الحقائق وتساهم باستمرار مساهمة فعالة بأجهزتها المختلفة فى « توليد » هذا الفكر المشوه ، ويترك مهمة الصد مما يولده من قوى شيطانية إلى أجهزة الأمن العاجزة عن مطاردته .

ولا ينبغي أن يفهم من هذا الكلام أننا نقلل من أهمية الدين فى حياتنا : فالدين موجّه اساسى للوجودان البشرى ، والدين قطرة فى الإنسان ، والإنسان الذى لا دين له إنسان

تأمرياً ، تماماً كما حدث أيام على رضى الله عنه ومعاروة .

وليس هناك أى دولة متقدمة فى العالم ، أو حتى فى طريقها إلى التقدم ، تتخذ هذا المنهج فى العمل والصوار فى الشئون اليومية للدين . حتى إسرائيل ، التى يطالب البعض بالاعتداء بها ، فإنها تذكر نصوصها الدينية فقط عند فرضها للظلم والعدوان والتسك بأرض الميعاد المزعومة ، فلا مكان فى المناقشات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية اليومية فى هذه الدول لمصرات فكرية وتفسيرات نصية .

Homo Sapiens معد بيولوجيا ليكون « صياد جماعى جامع للثمار » وهو قبل ذلك حيوان شديى يتطلب استمراره فى البقاء أن يعيش اطفاله فى وسط أسرة متماسكة حتى يبلغوا مرحلة معينة من عمرهم .

وتتطلب هذه الخواص البيولوجية ، مواصفات معينة فى أسلوب الحياة ، تتعدى العقل الواعى المشغول بالحاجيات الشخصية ، وتتقال أحيانا مع المصلحة الأنثى للفرد . وهذه المواصفات منزوعة فى وجدانيات الإنسان لا يمكن مجادلتها أو التساؤل بشأنها ، ولا يخرج عنها إلا انسان مريض سقيم يعمل الاستثناء للقاعدة السورية الأصلية ، بل ويعرف علماء النفس هذا الإنسان بأن له « شخصية سيكوباتية » .

لهذا يحتاج الإنسان إلى الدين ، فالدين يجسد هذه الاحتياجات الوجدانية فى نصوص وتعليمات تحل هذا التناقض بين هذه الخواص الوجدانية الأساسية الهامة وبين العقل النفعى الآتى .

وتتفق كل الأديان فى جرورها على « أخلاقيات » تجسد هذه الخواص المدفونة : حب الإنسان لأولاده ولوالديه ولزوجته ولعشيرته . الصدق فى القول وكراهية الكذب ، التعاون على أوجه المعيشة المختلفة . حب العدل وكراهية الظلم ... إلى آخر هذه « الأخلاقيات » الجوهرية المتصلة فى جينات كافة عوائل الجنس البشرى .

هذا هو جوهر الدين .. وهذه هى أهميته .

ولكن الأديان تظهر فى أزمنة معينة ، وفى أماكن معينة ، وفى مجتمعات معينة ، ولهذا فإنها تحيط هذا الجوهر بأساليب وطرق لعلاج ما تقابله هذه المجتمعات

من مشاكل ، فهى تنظم أوجه المعيشة المختلفة لهذه المجتمعات من اجتماعات واقتصاديات ، وأحيانا وسائل الوقاية من الأمراض ، وأنواع الغذاء ... إلخ . ففقد ظهرت المسيحية مثلا فى أوج قوة الامبراطورية الرومانية ، وفى مجتمع خاضع لسلطة هذه الامبراطورية ، ومن هنا كانت تعليمها تحض على المقاومة السلبية : « من ضربك على خدك الايمن حول له الايسر » و « ما لقيصر لقيصر وما لله لله » .

ولكن بيزنغ عصر الصناعة والعلم فى القرن الثامن عشر بدأت تظهر بعض الصعوبات فى تطبيق بعض هذه التعليم الدينية الخاصة بالمعيشة اليومية الدنيوية . فبدائية فقد اكتسبت بعض المفاهيم الأصلية معانى جديدة ، اكتسبت « السرقة » مثلا خواصاً لم ترجع من قبل : فالموظف الذى يتغيب عن عمله والمدرس الذى يتأخر عن طلبته والعامل الذى يتخلف عن مصنعه ، كل هؤلاء لصوص سرقاتهم أخطر على المجتمع من اللص الذى يمد يده ليسرق مالا أو طعاما ، فمن بالك وقد أصبحت السرقة بل والقتل يتم عن طريق الكمبيوتر والاختكار والغش فى مواد البناء واستيراد النفايات ... إلخ .

كما أن ظهور العلوم قد صاحبه ابتكار حلول أكثر جدوى لمشاكل البشر : فظهرت معجزات الصناعة والزراعة ، وتقدمت العلوم الاجتماعية وعلم النفس بما يساعد على سلامة المجتمعات وصحتها ، وظهر الطب الحديث بما يحمل من صفاء وصحة وسعادة للملايين .

وهنا واجهت البشرية مأزقا حرجا : فلو اعتبرنا أن جوهر تعاليم الدين هو « صحة ورغامية البشر فى مجتمعات سعيدة » وأن هذا الجوهر هو بتعريف

العسكريين : الاستراتيجية الأساسية للاديان ، ولو اعتبرنا أن التعاليم التفصيلية للاديان (عن الاقتصاد والتجارة والطب .. إلخ) هى تكتيكات يومية لتحقيق الهدف ، لوصلنا إلى أن التكتيكات القديمة قد أصبحت لا تخدم الاستراتيجية الأساسية الثابتة بل أحيانا تنافسها . ولهذا فقد اضطرت البشرية إلى اتخاذ أحد موقفين :

- إما تجاهل الجوهر ، والتمسك بنصوص وتفصيلات وتفسيرات قديمة (النقل) - وقد انتهى هذا الموقف بكوارث عصور الظلمات ومحاكم التفتيش وحرق العلماء فى أوروبا .

- أو التمسك بالجوهر وتعديل التفصيلات لما يناسب الزمان والمكان (العقل أو الاجتهاد) . وقد حدث هذا بأشكال عديدة : أحيانا بانقلاب أو ثورة على التفسيرات القديمة مثكما فعل كالفين ولوتر وكناشس المحتجين (البروتستانت) . أو بتعديلات فى تفسير النصوص وبإلعمل بما تحمله أغلب الأديان من وسائل التطوير الذاتى مثل الحديث الشريف « انتم أدرى بشئون ديناكم » .. ويساعد على السير فى هذا الطريق أن أغلب النصوص الدينية « حتملة أوجه » ، ولقد سار فى هذا الطريق العديد من المصلحين أمثال جمال الدين الافغانى ومحمد عبده .

وبهذه الطريقة أمكن إخضاع التكتيك (وليس الاستراتيجية الثابتة) للمنهج العلمى للكشف عما فيه الخير للجميع وعما يحقق الأغراض الجوهرية للدين .

طبعاً لا بد لنا أن نتذكر أنه إلى جانب التكوين المباشر للسلوك الانسانى فهناك للاديان رسالة أخرى هى إرشاء « وجدانيات » البشر بعب الجمال وشفافية الروح وراحة النفس وهى

رسالة دائمة لا تخضع للحوار العلمي أو للتطوير . ولابد لنا أن نتذكر ذلك أن هناك وسائل أخرى لإثراء هذه الجذائيات مثل الفنون الرفيعة كالوسيقى والغناء والرقص والأدب والشعر والمسرح ... إلخ .



العلم

لو أردنا في وسط هذا الخضم من المشاكل التي تواجهنا - من وضع اقتصادى متدهور وبطالة وعنف وارهاب - أن نحدد ما هي الحلقة في هذه السلسلة الطويلة من المشاكل التي لو قمنا عليها لتمكنا من تحرير أنفسنا من هذه المشاكل . لكنت هذه الحلقة بلا أدنى شك ، هي العلم .

فعالم اليوم هو عالم العلم ، به تتقدم الشعوب وتنظم أمور المجتمعات ويزيد الانتاج وتحسن الصحة . أما عندنا في مصر فالعلم في محنة . تعليمنا لأولادنا تحول إلى تحفيظ نصوص تافهة ، يردونها كالبغاوات دون فهم ، ثقافتنا عبارة عن شعر ورواية وقصة ، لا مكان للعلم فيها . تلفزيوننا مليء بالجهل والدجل ويهدر العلم فيه على يد مقدمين ومقدمات يواجهونا على الشاشة الصغيرة بثقافتهم الضحلة ، ويحطمون في شبابنا حب العلم والرغبة في المعرفة والفكر الحر . أساتذتنا وباحثونا وعلماننا قد تحطمت معنوياتهم بضيق اليد ، وأصبح كل منهم يلجأ إلى إعاقة للخليج . صحافتنا أصبحت مليئة بالإثارة الجوفاء عن « أعظم بحث » و « أول اكتشاف » و « أكبر عملية جراحية » إلى آخر هذه الأمجاد الزائفة التي وصلت إلى حد الزعم باكتشاف علاج لاليدز ، والتي يتحول العلم فيها إلى إعلان .

ولما كان العلم في محنة ، فنحن كذلك في محنة . ويزيد من محنتنا أن هذا الصرح الهام الأساسى يتحول في يد مسئولينا إلى قضية « استيراد التكنولوجيا » والتكنولوجيا المستوردة في بيئة غير علمية هي إهدار لأموال لا طائل وراها .

وعمر العلم - بصورته الراهنة - لا يزيد على قرنين أو ثلاثة وإن كانت هناك إرثاصات سابقة في مكتبة الاسكندرية وفي جزيرة أيرنيا وعلى يد بعض العلماء العرب . ولكن سرعة النمو العلمى في الاعوام الاخيرة قد أصبحت تتزايد عاما بعد عام بنسب لوغاريتمية : فقد أصبحت المعلومات تتضاعف كل عشر سنوات في أغلب ميادين البحث العلمى . وقد بلغت سرعة الاكتشافات من الأكاديميات إلى ميادين التطبيق التكنولوجى حدا مذهلا : فعمد الليزر الذى يستعمل الآن في عيادات الأطباء ، ولعب الاطفال يزيد قليلا على ربع قرن .

ولم يعد مجال النشاط العلمى محدودا بالعلوم الطبيعية ، فقد وصل المنهج العلمى بمتطلباته الصارمة إلى العلوم الإنسانية . فالاقتصاديات تختزل إلى نماذج رياضية ، والسلوك الإنسانى يوضع تحت دراسة الاجهزة العلمية في معامل خاصة . ويكفى أن نذكر أنه قد أصبح من المطلوب الآن من علماء اللغويات أن يجيدوا الرياضيات وعلم التشريح وعلم وظائف الأعضاء ... إلى جانب القدرة على التعامل مع الكمبيوتر .

وقد انتشر في ربيع امتنا العربية هروب بعض مدعى العلم من المنهج العلمى الصارم إلى أنواع « مبتكرة » من العلم بحجة أن هذه الأنواع الجديدة « نابعة من بينتنا » و « تتفق مع

طبيعتنا » وأن العلم الحقيقى « غزى ثقافى غريب » . وهذا النوع من الادعاء يعمل خطورة قصوى على شعبنا وعلى تقدمه : فالعلم في اليابان هو العلم في الصين هو العلم في الهند هو العلم في السويد . وليس هناك « طب يابانى » و « طبعة صينية » و « كيمياء هندية » و « علم نفس مسيحى » .

ومن أخطر أمراضنا أيضا الخلط بين

الدين والعلم . إن علاقة الدين بالعلم

هي علاقة وثيقة جدا ذات طبيعة خاصة

لا تخرج عنها . فالدين هو البوصلة

التي تحدد أهداف العلم وهذه الأهداف

هي السعادة والرفاهية للبشر - البشر

جميعا . وهذه هي أهداف الأديان .

والعلم بدون دين وحش خطر . ولدينا

مثال لذلك بما حدث في عهد النازية .

والعلم هو اليد المنفذة لأهداف الدين

العليا ، فلا طريق في العصر الحديث

لرفاهية وسعادة البشر إلا بالعلم . فقد

انتهى عصر المعجزات منذ زمن طويل .

والزعم بعلاقات أخرى بين الدين والعلم

خطأ وخطر وظل . فمحاولة استخراج

الحقائق العلمية ووسائل علاج

الأمراض وقوانين الفلك من الكتب

الدينية ، ومحاولة تأكيد صحة الدين

بالادلة العلمية ، محاولات لا محل لها

وخاطئة . فللدين طريق وللعلم طريق :

فالدين طريقه الإيمان ، وهو مزروع

غفيرة في الإنسان أما العلم فمنهجه

الشك والتكذيب وإخضاع الدين لمنهج

العلم وإخضاع العلم لمنهج « ا » اهدار

لكلهميا .



لقد وضعنا بسوء فهمنا للدين والعلم

ركاما كثيرا بل وقنابيل ومفرقات في

طريقنا إلى القرن الواحد والعشرين .

ولا سبيل لنا إلى الدخول إلى المستقبل

إلا بأزالتها جميعا . ■

خلاصة لأفكار ونظريات العالم

البريطاني العبقري ستيفن
هوكنج .. التي يعرض فيها لمعظم
الأسئلة الأساسية التي يتناولها
علم الفيزياء الآن .

قا يعد « ستيفن هوكنج » واحداً من أبرز علماء الرياضيات والفيزياء النظرية في النصف الثاني من القرن العشرين ، إن لم يكن أبرزهم بالفعل ، وهو يعمل الآن كاستاذ للرياضيات في جامعة كامبردج بإنجلترا ويشغل نفس الكرسي الذي كان يشغله « نيتن » واضع قوانين الجاذبية التي تتناول الأجرام الكبيرة ، ونفس الكرسي الذي كان يشغله « ديراك » الرائد في نظريات الجسيمات الدقيقة المكونة للذرة . ولهوكنج أبحاثه العلمية الرائعة في كلا المجالين أي في نظريات الجاذبية عن الأجسام الكبيرة ونظرية ميكانيكا الكم عن الجسيمات تحت الذرية ، وغير ذلك من أبحاث أدت إلى أن أقر العلماء بأن هوكنج هو علامة رئيسية في مسار الفيزياء بحيث يوضع في مرتبة واحدة مع جاليليو ونيتن وآينشتاين .

وقد أنجز هوكنج هذا كله رغم إصابته بمرض عصبي مزمن هو مرض العصبية الحركية ، وهو ينجم عن تلف في الجهاز العصبي يؤدي إلى ضمور العضلات الإرادية يؤديه عادة بمرور الوقت ويؤدي إلى عجز هذه العضلات عن الحركة . وقد بدأت إصابته بهذا المرض في ١٩٦٢ وهو في العشرين من عمره ، وقد تخرج حديثاً في جامعة

أوكسفورد وبدأ يخطو خطواته العلمية الأولى في كامبردج . ولكنه فرجى بإصابته بهذا المرض حيث بدأت تظهر عليه أعراض من ضعف في يديه وبعض تعثر في الكلام والبلع . وكان الأطباء يأملون أن يصل مرض هوكنج إلى حالة مستقرة ، ولكن حالته ظلت تتدهور حتى أنباء الأطباء أنه لن يعيش لأكثر من عامين . وفي أول الأمر أدى ذلك بهوكنج إلى الاكتئاب والانعزال ، وتوقف تقريباً عن العمل ليقضى معظم وقته في الاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية مع بعض إسراف في الشراب . على أنه بمرور الشهور بدأت حالة هوكنج تستقر نوعاً ، حتى أدرك أن الموت لم يعد وشيكاً ، وشيئاً فشيء ارتفعت معنوياته وأخذ أكتابه ينزل ليعود إلى العمل رغم ضعفه بدنياً . كما أنه أدرك أن عمله في الفيزياء النظرية يدور في مجال عقل صرف لا يكاد يتطلب أي مهارة بدنية وهكذا استأنف هوكنج العمل في بحثه للدكتوراه . ووقع في ذلك الوقت واحد من أهم الأحداث في حياة هوكنج ، فقد التقى في حفل بفتاة هي جين وأبيلد الطالبة بمدرسة اللغات في لندن ، وماليت أن تحابا ليتزوجا بعد عامين في ١٩٦٥ . وهو يقول إن تعرفه بها كان نقطة تحول في حياته فقد جعلته مسمما

مصطفى إبراهيم شعبي

● أستاذ التحاليل الطبية في الأكاديمية العسكرية سابقاً .

والإنفجار الكبير

اسماعيل نيسوتن



على أن يعيش ويواصل طريقه . وحتى يتزوجها كان لابد له من أن يعمل ليستحق المنحة العلمية ، وهكذا فإنه وأصل بحثه بحماس .

وفي السنوات التالية لحصول هوكنج على الدكتوراه عمل كباحث مشارك في كمبريدج وبدأ مع زميله بنروز العمل فيما أصبح بعدها أول بحث رئيسي له وهو الإثبات الرياضي لبداية الزمان . ومرة أخرى أخذت حالته الجسدية تسوء ، وبحلول أوائل السبعينيات اضطر هوكنج إلى أن يلائم باستمرار مقعده ذا العجلات . على أن ذهنه ظل متوقدا وأبحاثه تتواصل حتى تم قبوله عضواً في الجمعية الملكية بلندن في ١٩٧٤ ، وهي من أشهر الجمعيات العلمية في العالم . وكان هوكنج وقتها في الثانية والثلاثين من عمره وهو بذلك من أصغر من تم اختيارهم في الجمعية ، وكان في هذا نصر كبير لرجل كان يعتقد منذ عشر سنوات أنه لن يعيش لأكثر من سنتين .

ومن المعروف عن هوكنج أنه يتمتع بذاكرة خارقة ، وهو يستطيع أن يحل في ذهنه معادلات معقدة ويحفظها بما يملأ صفحة إثر صفحة . وهو يذهل المحيطين به بما يستطيع أن يتذكره ، ويقول إحدى سكرتيراته أنه تذكر ذات مرة بعد أربع وعشرين ساعة خطأ بسيطاً ارتكبه

وهو يمل عليها من الذاكرة أربعين صفحة من المعادلات . وهكذا فإن إقعاد هوكنج بدنيا لم يعق ذهنه الجبار عن الاستمرار في التفكير الخلاق في شتى مشاكل الفيزياء النظرية ، وتواصل نشاطه العلمى بحيث يكاد المرء يعتقد أن هوكنج بمرضه الجسدى هذا قد تحول إلى مخ صرف .

ومرة أخرى ينال المرض من هوكنج في ١٩٨٥ ، فنتيجة لضعف عضلاته التنفسية أصيب بالتهاب رئوى كاد يقضى عليه . وحتى يستطيع مواصلة التنفس أجريت له عملية شق للحنجرة . وهكذا فقد قدرته على الكلام ، إلى جانب ما كان أصابه من قبل من فقد القدرة على الإمساك بالقلم والكتابة . على أن إحدى شركات الكمبيوتر نظمت له برنامج اتصالات يستطيع بواسطته أن يقوم بقراءة الكتب وأوراق البحث ، وأن يتحدث إلى الناس مستخدما مخلق كلمات . وتم تركيب المخلق هوكمبيوتر شخصى على كرسيه ذى العجلات . ويقول هوكنج أنه هكذا أصبح يتصل بالآخرين على نحو أفضل مما كان يفعله قبل أن يفقد صوته ، ثم يضيف معلقا أنه بصرف النظر عن سوء حظه لإصابته بضمور العضلات من مرض العصبية الحركية ، فإنه لحظوظ من كل وجه آخر تقريبا ، وأن كل مايتلقاه من عون من زوجته وأطفاله الثلاثة قد جعل في إمكانه أن يعيش حياة طبيعية إلى حد ما وإن يكون ناجحا في عمله . وهو يقول أيضا « كنت محظوظا مرة ثانية عندما اخترت الفيزياء النظرية كعمل لى ، لأنها كلها تدور في الذهن ، وهكذا فإن مرضى لم يكن فيه معوق خطير » .

وإلى عام ١٩٨٨ نشر هوكنج خلاصة أفكاره ونظرياته في كتاب « تاريخ موجز

لزمان » وهو كتاب موجه للقارئ العادى وليس لعلماء الفيزياء ، وإن كان قد أثار ضجة كبرى في الأوساط العلمية ، وأعيدت طباعته عدة مرات وترجم إلى معظم لغات العالم ومنها العربية . وقد عرض هوكنج في كتابه هذا لمعظم الأسئلة الأساسية التى يتناولها علم الفيزياء الآن ، من مثل النظرية السائدة عن نشأة الكون ، ومصيره ، ونظريات المكان والزمان ، والثقوب السوداء ، والنظرية الكبرى الموحدة للفيزياء والتى ستفسر كل شيء فى الكون . ومن الصعب أن يتناول مقال واحد كل ما ورد فى كتاب هوكنج هذا ولكننا سنركز أكثر على ما ذكره فيه من أفكار عن الزمان .

والتفكير في الزمان غالبا ما يقترن بالمكان . وقد تناول تفكير الإنسان دائما مسألة ما إذا كان الكون له بداية في الزمان وإذا ما كان محدودا في المكان ، وكانت هذه فيما مضى تعد منبضا ميتافيزيقيا أو فلسفيا وليست مجبضا علميا . وحسب التراث الدينى فإن الكون قد بدأ عند زمن متناه في الماضي ، هو حسب التراث اليهودى والمسيحى ليس بعيدا جدا ، فبدء الكون يرجع إلى بضعة آلاف من السنين ! على أن أرسطو ومعظم الفلاسفة الاغريق كانوا يؤمنون بأن الكون قد وجد دائما وسيبقى دائما . أما إيمانويل كانت فقد كان يرى أن الدعوى بأن الكون له بداية تستخدم في إثباتها حجج لها نفس قوة الدعوى النقيضة بأن الكون قد وجد دائما . وهو يقول إنه لو كان الكون بلا بداية فستكون هناك فترة من زمان لانهاية قبل أى حدث ، مما يعد متناقضا للعقل . وكذلك فإن كان للكون بداية فستكون هناك فترة زمان لانهاية قبله ،

وإن فلماذا ينبغي أن يبدأ الكون عند أى لحظة معينة ؟ ويعلق هوكنج على ذلك بقوله إنه قضيتى كانت بالنسبة للدعوى ونقيضها لهما في الواقع نفس الحاجة ، فكلالهما تأسس على افتراض لم ينطق به ، وهو أن الزمان يستمر وراء الأزل سواء أكان الكون قد وجد أم لم يوجد . إلا أن مفهوم الزمان لا معنى له قبل بدء الكون . وقد وضع القديس أغسطين هذا لأول مرة عندما سئل عما كان الله يفعل قبل خلق الكون ؟ ولم يجب أغسطين بأنه كان يعد الجحيم لمن يسألون أسئلة كهذه ، ولكنه قال إن الزمان هو خاصة للكون الذى خلقه الله ، وأن الزمان لم يكن يوجد قبل بدء الكون .

ومشكلة بدء الزمان قد أصبحت الآن موضع البحث في الفيزياء النظرية الكونية . والنظرية السائدة والاكثر قبولا حتى الآن هي بداية الكون بما يسمى الانفجار الكبير . وأصل هذه النظرية هي ما تم اكتشافه في العشرينيات من أن الكون ليس ثابتا وإنما هو يتمدد ، بمعنى أن كل مجراته وأجرامه تتباعد سريعا أحدها عن الآخر . وإذا كان الكون يتمدد الآن فمعنى هذا أنه فيما مضى كان أصغر وأصغر ، وأن الأجرام فيما سلف كانت أكثر تقاربا . ولو ظلنا نعود وراء هكذا فإنه ثمة وقت منذ حوالي عشرة أو عشرين بلعون سنة كان الكون فيه صغيرا بما لانهاية لصغره ومادته كثيفة كثافة لا متناهية بحيث زادت حرارتها زيادة هائلة بما يؤدي إلى الانفجار الكبير الذى ينشأ به الكون .

والكون عندما يكون صغيرا وكثيفا بما لا نهاية له فإن هذه حالة تسمى المفردة أى نقطة رياضية لاتقاس وتنتهى

عندها كل القوانين العلمية . ولو كان شمة
أحداث مبكرة قبل ذلك فإنها لا يمكن أن
تؤثر فيما يحدث حالياً ، ووجودها يمكن
تجاهله لأنه إن يكن له أى نتائج على
المشاهدات . وهكذا فإنه يمكن القول
بأن الزمان له بداية عند الانفجار
الكبير . وقد ظلت هذه النظرية زمناً
طويلاً مجرد احتمال نظري ، حتى وصل
هوكينج إلى مسرح البحث العلمى وأمكنه
هو وزميله بنروز فى ١٩٧٠ إصدار ورقة
بحث أثبتا فيها أن المفردة والانفجار
الكبير هما مما ينبغى أن يكون موجوداً ،
وأن الكون له بداية فى الزمان . وقد
استخدما فى ذلك تقنيات رياضية جديدة
لحل المشاكل التقنية للنظرية . وكانت
هناك معارضة كبيرة لهذا البحث
وخاصة من السروس لاعتقادهم أن
النظرية تتعارض مع الماركسية ، على أن
هذا البحث أصبح مقبولاً بصفة عامة
وأصبح كل فرد تقريباً فى يومنا هذا
يفترض أن الكون قد بدأ بمفردة
الانفجار الكبير التى يبدأ بها الزمان .
ومن عجب أن هوكينج قد غير رأيه الآن ،
فأصبح يحاول إقناع الفيزيائيين بأنه
لا ضرورة فى الحقيقة لأن يبدأ الكون
بمفردة !

وأفكارنا الحالية عن الزمان والمكان
قد تغيرت تماماً منذ أوائل القرن
العشرين على يد آينشتين . وقبلها كان
من المعتقد منذ عهد أرسطو حتى نيوتن
بأن الزمان مطلق ، بمعنى أن الزمن بين
حدثين يقاس بدقة أى كان من يقاسه ،
وكذلك فإن المكان أيضاً مطلق ، والزمان
والمكان كل منهما منفصل ومستقل عن
الأخر ولكن القوانين التى اكتشفها
نيوتن عن الحركة والجاذبية ترتب عليها
أن ليس هناك معيار مطلق للسكون
والحركة ، وبالتالي فليس هناك موضوع

مطلق أو مكان مطلق ، وأتت تختلف
مواضع الأحداث والمسافات فيما بينها
بالنسبة لموضع الشخص المراقب .
ويضرب كمثال لذلك كرة تنس طافية تنط
على النضد فى قطار متحرك ، وهى تنط
مباشرة لأعلى وأسفل لترطم بالنضد فى
نفس النقطة بفارق ثانية واحدة
والشخص الذى يراقب الكرة من داخل
القطار ستجدوله الكرة وهى تنط فى نفس
النقطة . أما الشخص الذى يراقبها من
على الأرض خارج القطار فسيجدوله أن
النطتين قد وقعتا بما يفصلهما بأربعة
أمتار لأن القطار قد تحرك هذه المسافة
على القضبان بين النطتين . وقد انزعج
نيوتن للغاية لما ترتب على قوانينه من
نهاية فكرة المكان المطلق ، ورفض تقبلها
رغم ثبوت صحتها .

وإذا كانت قوانين نيوتن قد أنهت
فكرة المكان المطلق فإن نظرية النسبية
لاينشتين قد أنهت فكرة الزمان المطلق .
وتقضى فكرة الزمان المطلق بأن المرء
يستطيع أن يقيس فترة الزمان بين
حدثين دون أى ليس ، وإن هذا الزمن
يكون هو نفسه أى كان من يقاسه . ولكن
نظرية النسبية الخاصة تبين أنه إذا كان
هناك عدة مراقبين يتحرك أحدهم
بالنسبة للآخر ويرصدون زمن حدث
معين فإن كل ملاحظ سيكون لديه قياسه
الخاص للزمان كما تسجله الساعة التى
يحملها ، والساعات المتماثلة التى
يحملها مراقبون مختلفون ليست
بالضرورة متفقة . وكل مراقب سيسجل
أوقاتاً ومواضع مختلفة لنفس الحدث ،
ولن تكون قياسات مراقب معين أكثر دقة
بأى حال من قياسات أى مراقب آخر ،
ولكن القياسات كلها نسبية . وأى
مراقب يستطيع أن يستنتج بالضبط
ما هو الزمان فى الموضع الذى سيعينه

أى مراقب آخر لأحد الأحداث بشرط أن
يعرف السرعة النسبية للمراقب الآخر ،
والنسبية الخاصة هى ما يصلح لرصد
الأحداث فى السرعات الكبيرة القريبة
من سرعة الضوء . ولا تصلح قوانين
نيوتن لذلك وإن كانت مازالت تستخدم
للأحداث التى على سرعات بطيئة
نسبياً . ويترتب على النسبية الخاصة
أن قياس أى حدث يتطلب رصده فى
المكان والزمان معاً . فالحادث شيء
يحدث عند نقطة معينة فى المكان وعند
زمن معين ، والحادث هكذا يتعين موقعه
فى فضاء من أربعة أبعاد يسمى المكان
والزمان ، أو كما اسماء البعض
الزمكان .

وبعد ظهور النسبية الخاصة أصبح
واضحاً أن نظرية نيوتن عن الجاذبية
لا تتوافق معها وأنه لا بد من نظرية
جديدة للجاذبية . وبعد عدة محاولات
نجح أينشتين فى العثور على نظرية
للجاذبية تتوافق مع النسبية الخاصة
وهى نظرية النسبية العامة . ومن بين
مناطرح فى هذه النظرية أن المكان -
الزمان ليس مسطحاً كما كان يفترض
من قبل وإنما هو منحنى بسبب توزيع
الطاقة والكتلة فيه . وقبل النسبية
العامة كان ينظر إلى المكان والزمان
كملعب ثابت تجرى فيه الأحداث ولكنه
لا يتأثر بما يقع فيه . فالأجرام تتحرك
والقوى تجذب وتتنافر ، ولكن الزمان
والمكان هما ببساطة مستمران بلا تأثير .
على أن الموقف أصبح مختلفاً تماماً بعد
النسبية العامة ، فالمكان والزمن هما
الآن مكان ديناميكيان ، وعندما يتحرك
أحد الأجسام أو تعمل إحدى القوى
فإن ذلك يؤثر فى منحنى المكان - الزمان
وبالتالى فإن بنية المكان - الزمان تؤثر فى
الطريقة التى تتحرك بها الأجسام

وتعمل بها القوى ، كما أن المكان - الزمان نفسه يتأثر بكل ما يحدث في الكون . وهكذا فإن نظرية النسبية العامة قد أثبتت نظريتها إلى الكون . وبعد أن كان الكون حسب النظريات الأقدم كونا ثابتا لا يتغير ، أصبح الآن كونا ديناميكيا متعددا . والواقع أن هوكنج وينروز حينما أثبتا في ١٩٧٠ أن الكون قد بدأ بمفردة الانفجار الكبير التي يبدأ بها الزمان ، فإنهما استخدمتا في ذلك النسبية العامة بحيث أن صحة نظريتهما مشروطة بصحة النسبية العامة .

ورغم أن بداية الكون بالانفجار الكبير الذي يؤدي إلى تمدده هي أكثر نظرية مقبولة حتى الآن عن نشأة الكون إلا أن فيها عدة مشاكل مازال العلماء يجهدون لحلها . من ذلك مثلا أن النظرية تعتمد في إثباتها على النسبية العامة بينما يؤدي نموذج الكون هكذا إلى انهيار كل القوانين عند المفردة ، بما فيها النسبية العامة ، وفي هذا بعض تعارض . كذلك فإن العلماء حتى الآن لا يستطيعون إعطاء صورة تفصيلية دقيقة عما حدث في الأجزاء الأولى من الثانية بعد الانفجار الكبير (من ١٠^{-٢٦} إلى ١٠^{-٢٣} الثانية) . والنظرية لا تفسر السبب في أن الكون متسق على المدى الكبير ، بينما هو فيه أوجه عدم انتظام على النطاق المحلي . وعدم الانتظام المحلي هذا هو ما يؤدي إلى نشأة المجرات والنجوم بسبب تباين الكثافة في الكون المبكر . هذا بالإضافة إلى بضعة أسئلة أخرى لاجتياز عنها النظرية حتى الآن . وقد اقترحت حلول كثيرة لحل هذه المشاكل ، من مثل نظرية تمدد الكون تمداً انتفاخيا سريعا في أول الأمر ، ونظرية الأوتار الفائقة وغير

ذلك من نظريات جديدة كلها لم ترسخ بعد ولعلها تثير من المشاكل أكثر مما تحل . ويرى هوكنج أن الحل النهائي الذي سيفسر كل شيء في الكون سوف يعتمد على نظرية تجمع بين نظرية النسبية العامة عن الجاذبية التي تتناول سلوك الأجرام الكبيرة وبين نظرية ميكانيكا الكم التي تتناول سلوك الأشياء الدقيقة أي الذرة وما تحتها ، وهو يسمى هذه النظرية الكم جاذبية . وهي نظرية لم تظهر بعد مكتملة للوجود وإن كان يمكن تحديد بعض ملامحها . ومن بين هذه الملامح أن المكان - الزمان له ثلاثة احتمالات وليس احتمالان فقط . فالكون حسب النظرة الكلاسيكية إما أنه قد وجد لزمن متناه أو أنه وجد لزمن لا متناه أما في الكم جاذبية فسيكون هناك احتمال ثالث ، وهو أن الزمان - المكان يمكن أن يكون متناهيا في مده ، ومع ذلك فإنه ليس له حد أو حرف . ويمكن تشبيهه هكذا بسطح الأرض الكروي ، فهو متناه في مده ولكن ليس له حد ولا حرف . بحيث أنه بلا حد فلن تكون هناك بداية بمفردة تنهار عندها القوانين العلمية ، وإنما هو كون بلا بداية ولا نهاية ، هو ببساطة موجود وحسب . وهكذا فإن هوكنج بعد أن أثبت فيما قبل أنه لا بد من وجود مفردة عاد في بحثه هذا أليبت عكس ذلك ولبطال نتائج بحثه القديم بوجود مفردة يبدأ بها الكون والزمان .

والإثبات هذه النظرية الجديدة عن المكان - الزمان يلجأ هوكنج لاستخدام ما يسمى الزمان التخيلي ، والزمان التخيلي ليس شيئا وهميا أو خياليا ، ولكنه مفهوم رياضي معروف ومعترف على وجه التحديد . وهو يعتمد على استخدام أرقام خاصة تسمى الأرقام التخيلية ،

تختلف عن الأرقام العادية (أو الحقيقية) في أن هذه الأخيرة عندما تضرب في نفسها تكون النتيجة رقما موجبا =

(٢ × ٢ = ٤ ، ٣ × ٣ = ٩) أما الأرقام التخيلية فإنها عندما تضرب في نفسها تعطى أرقاما سالبة ، ويترتب على استخدام الزمان التخيلي أن الكون بلا مفردات أو بلاحد وإن كان متناهيا . أما لو استخدمنا الزمان العادي (الحقيقي) فإن الكون له ولابد مفردة . ترى أي من هذين الزمانين هو الزمان الحق ؟ لعل الزمان التخيلي هو الزمان الحقيقي حقا ، بينما ما نسميه الآن الزمان الحقيقي هو مجرد فكرة اخترعناها لتساعدنا على توصيف ما نظن أن الكون يشبهه . والحك هنا ليس في أي الزمانين هو الزمان حقا ، وإنما في أيهما هو الأكثر فائدة في التوصيف العلمي ، والتنبؤ بالنتائج . هكذا تطورت أفكارنا عن الزمان ، من زمان مطلق حتى بداية القرن ، إلى زمان نسبي حيث ينسب الزمان للمراقب الذي يقيسه ، وأخيرا عندما بحث هوكنج عن نظرية توحد الكم والجاذبية وجد أنها يجب أن يدخل فيها فكرة الزمان التخيلي .

والزمان التخيلي لا يمكن تمييزه عن الاتجاهات في المكان . ونحن نستطيع في المكان أن نذهب شمالا أو جنوبا ، ويساوي ذلك في الزمان التخيلي أن نتجه أماما وخلفا ولكننا في الزمان الحقيقي ندرك أن هناك فارقا كبيرا بين الاتجاه أماما وخلفا . من أين يأتي هذا الفارق بين الماضي والمستقبل ، ولماذا نتذكر الماضي وليس المستقبل ؟ ورغم أن القوانين العلمية تنطبق على الاتجاهين بشروط معينة إلا أن هناك فارقا بين

اتجاهى الامام والوراء للزمان الحقيقي في الحياة العادية . وكما .. فلووقع كوب زجاجى من على مائدة إلى الأرض فأنه سينكسر إلى قطع متناثرة . ولو صورت ذلك بفيلم سينمائى سيمتك بسهولة عند إدارة الفيلم أن تدرك إذا كان الفيلم يسير اماما أو وراء . فإذا دار الفيلم وراء سترى القطع المكسورة تجمع نفسها معا من على الأرض وتتقذف عائده لتكوين كوبا كاملا على المائدة . وهذا نوع من السلوك لايشاهد أبدا في الحياة العادية . لماذا لاندرك الزمان إلا في اتجاه واحد فحسب ؟ إن هذا الاتجاه هو من أمثلة ما يسمى بسهم الزمان . وهناك على الأقل ثلاثة أسهم مختلفة للزمان . فهناك السهم النفسى للزمان ، وهو الاتجاه الذى نحس فيه بمرور الزمان ، أى اتجاه تذكرنا الماضى وليس للمستقبل . وهناك السهم الكونى للزمان وهو اتجاه الزمان الذى يتعدد فيه الكون ولاينكسر ، وهو الاتجاه الذى مازال كوننا يتبعه حتى الآن . ثم هناك سهم ديناميكى حرارى للزمان ، وهو اتجاه الزمان الذى يتزايد فيه الاضطراب أو الانتروبيا بمضى الوقت ، أو بمعنى آخر فإن الأشياء تنزع دائما إلى أن يختل نظامها ، وهذا حسب قانون في الديناميكا الحرارية ومن هنا سمي السهم بذلك . ويرى هوكنج أن الأسهم الثلاثة تشير بالضرورة إلى نفس الاتجاه وأن السهم الديناميكى الحرارى هو ما يتحدد به السهمان الاخران . ومن الصعب الكلام عن الذاكرة البشرية لأنها لا تعرف حتى الآن كيف تعمل بالتفصيل . على أن أقرب مثل مشابه لها هو الكمبيوتر . ولكن ذاكرة الكمبيوتر قبل أن يبدأ تسجيل أى بند فيها تكون في حالة من الاضطراب . وبعد أن تتفصل

هذه الذاكرة مع النسق لتصبح متذكرة فإنها تصل إلى حالة انتظام . وقد يبدو الأمر هكذا عكسا للسهم الديناميكى الحرارى حيث يتزايد الاضطراب ولايتناقص . ولكن الحقيقة أنه حتى يتم تشغيل الكمبيوتر فإن من الضرورى استخدام قدر من الطاقة ، وهذه الطاقة تتفرق على شكل حرارة ، وهذا يزيد من الاضطراب في الكون . وزيادة الاضطراب هذه هي دائما اكبر قدرا من أى زيادة في نظام الذاكرة ، وهكذا فإن المحصلة النهائية هي أن القدر الكلى للاضطراب في الكون يظل في تزايد . واتجاه الزمان الذى يتذكره الكمبيوتر الماضى هو مماثل للاتجاه الذى يزيد فيه الاضطراب . ونحن مثل الكمبيوتر في ذلك ، فإحساسنا الذاتى بالزمان أى السهم النفسى للزمان يتحدد بالسهم الديناميكى الحرارى ، ويجب أن نتذكر الأشياء في الاتجاه الذى يزيد فيه الاضطراب ، الاتجاه الذى ينكسر فيه الكوب وليس العكس .

كذلك فإن اتجاه السهم الكونى للزمان هو اتجاه لزيادة الاضطراب . فالكون يبدأ كنقطة مستوية ، ثم يأخذ في التمدد ويحدث تباينات في كثافة وسرعة الجسيمات ، وحيثما تصبح الكثافة في بعض الاماكن أكثر نوعا من المتوسط فإن التمدد يبطئ هناك ثم ما يليث أن يحدث تقلص في هذه الاماكن ينتج عنه تكون المجرات والنجوم . فيكون الكون قد بدأ منتظما ثم أصبح بمرور الوقت مضطربا .

ولكن إذا كان الكون الآن مازال يتمدد ، فإنه حسب بعض النظريات قد يتوقف عن التمدد ليتقلص ثانية . نرى كيف يكون سهم الزمان عند تقلص الكون ؟ هل ينعكس السهم الديناميكى الحرارى ، فإذا بالاضطراب يقل بمرور

الوقت بدلا من أن يزيد ؟ وكما في روايات الخيال العلمى فإننا وقتها قد نرى الاكواب المكسورة تجمع نفسها من على الأرض لتنب صحيحة على المائدة ، وسوف نتذكر اسعار القذ في سوق الأوراق المالية ونجنى ثروة هائلة من ذلك . وفي أول الأمر اعتقد هوكنج أنه مع تقلص الكون سيقل الاضطراب ، وبذلك فإن طور الانكماش سيكون بمثابة العكس الزمانى لطور التمدد ، وسيعيش الناس وراء في طور التقلص وهكذا فإنهم سيموتون قبل ولادتهم ويزيدون شبانا مع تقلص الكون . ولكن هوكنج لايبث أن يعترف بكل تواضع العلماء بخطأ تفكيره هذا رغم جاذبية الفكرة . فقد أثبت له أحد طلابه خطأ باستخدام نموذج فيه بعض عناصر اغفلها هوكنج في نمذجه ، وهكذا بين له طالب أن تقلص الكون لن يكون عكسا للتمدد ، وإن يقل فيه الاضطراب بل سيزل يتزايد بحيث أن سهمى الزمان النفسى والديناميكى الحرارى لن ينعكسا .

وينهى هوكنج أفكاره عن سهم الزمان بقوله أن القارئ لو تذكر كل كلمة في كتابه « تاريخ موجز للزمان » فإن ذاكرته تكون قد سجلت ما يقرب من مليونى (بايت) أو وحدة معلومات ، ويكون النظام قد زاد في مخ القارئ بهذه الوحدات . ولكنه أثناء ذلك سيكون القارئ قد حول على الأقل ألف سعر حرارى من طاقة منتظمة على شكل طعام إلى طاقة مضطربة على شكل حرارة يتم ضياعها في الهواء . وسوف يزيد ذلك من اضطراب الكون بما يقرب من ٢٠ مليون مليون مليون وحدة . وهكذا فإن تقدم الجنس البشرى وإن كان يرسى النظام في ركن صغير إلا أن ذلك يحدث على حساب تزايد الاضطراب في الكون بأسره ■

عرض لأحدث آراء أهم أربعة
من فلاسفة العلوم المعاصرين مع
مراجعة وتحليل نقضية مصداقية
العلم وعلاقة التجربة بالواقع .

ف هل العلم حقيقى ؟
الرد بالإيجاب يبدو تلقائيا .
ومع ذلك ، فحتى تحت ضغط الوقائع ،
لم يتمكن الفلاسفة من إنقاذ مصداقية
المنهج العلمى ، وبدلا من ذلك انجزوا
تأملات دقيقة متنوعة من خلال إعداد
النظريات . ولقد ترك أربعة من المفكرين
اثرا هاما في مجال هذا التأمّل . خلال
قرننا هذا ، وهم : كارل بوبر وتوماس
كيرن وإمرلاكاتوس وبول فييرابند .

لقد قام العلم بوضع العالم في
معادلة . أقل مما كان يُعتقد قبل قرنين .
وتعود هذه الماثرة إلى نيوتن وإلى تاريخ
١٦٨٧ مع نشر أسس الرياضيات (Princi-
pia Mathematica) ولقد عرض العالم
الانجليزى في هذا الكتاب نموذجا
رياضيا يسمح بتعيين الحركات الماضية
والقادمة للأشياء السماوية والأرضية ،
ولذلك باستقدام الحساب .

وخلال القرنين التاسع عشر
والعشرين ، أعتبرت نظرية نيوتن
كحقيقة نهائية لا يمكن تجاوزها ، والتي
قامت كل الوقائع بتعزيزها بشكل جيد .
وتنبأت الفيزياء النيوتنية بدوران نقطة
ذروة الكواكب (نقطة ذروة الكوكب ،
هى نقطة على مداره عندما يكون الكوكب

أقرب ما يكون من الشمس) . ويُوجد في
هذه الحالة أن الدوران الذى تم رصده
لنقطة ذروة كوكب عطارد لا تطابق
النظرية . ولم تتمكن الفيزياء النيوتنية
من شرح هذه الظاهرة . وسيصبح
حساب مدار عطارد أحد النجاحات
العظيمة للنسبية أينشتين . وتتجاوز
النظرية النسبية وتدحض الفيزياء
النيوتنية التى لم تعد تُعتبر كحقيقة
لا تناقش . وسوف ترمى الثورة العلمية
للنسبية بالرؤيا التقليدية للعلم بعيدا .

كيف امكن الاعتقاد لمدة قرنين بأن
النظرية النيوتنية حقيقية ، بينما انضح
في النهاية أنها ليست كذلك ؟ بكل بساطة
لأن التجربة قد اكتنتها بشكل ملحوظ .
ولكن التأكيد التجريبي ، إذا كان بشكل
قريبة هامة لصدق نظرية ما ، لن يمكنه
أبدا أن يقيم برهانا .

ويمكن القول بشكل أدق ، أن
الفيزياء النيوتنية لم يتم اثباتها قط .
ولقد بين الفيلسوف الإنجليزى ذو
الأصل النمساوى كارل بوبر (ولد عام
١٩٠٢) أن العلم لا يمكنه إثبات أنه
حقيقى إذا نبع من مجرد التأكيدات .
وفي الحقيقة ، فإن التجربة التى يتم
البرهنة على نتائجها عن طريق نظرية

برينو چاروسون

ترجمة: عزت عامر



ما ، لن تثبت صحة هذه النظرية ،
وتكتفى بعدم دحضها للنظرية . فواقع
عدم مشاهدة أوزة لم تكن قط بيضاء لن
يبرهن على صدق هذا التاكيد « بأن كل
الأوز أبيض » . وبالعكس ، فإن إوزة
وحيدة سوداء ستكون كافية لدحض هذا
التاكيد . فحقائق العلم لا يمكن أن تقوى
إدًا إلا على الدحض .

فالعالم يقوم إدًا على الحدس
والافتراضات التي يجب عدم السعي
فقط لإثباتها ولكن دحضها أيضا (انظر
كارل بوبر : « الافتراضات والدحض »
١٩٨٥) . العلم ليس حقيقيا ، لكنه
حدسي فقط . وقام بوبر بتعريف معيار
القابلية للدحض كخط تقسيم بين
الانضباط العلمي وغيره . فتكسرن
النظرية علمية عندما تكون قابلة لمحاولة
دحضها ، عندما يتحقق وجودها من
خلال التجربة . فإذا ظهر المذهب
« هائل » في التاريخ المتوقع ، فإن
الافتراض النيوتني لن يُدحض والعكس
صحيح .

بوضع مثل هذه الأهمية للدحض ،
لا يرتكب بوبر بذلك خطأ منطقيا ؟ فكل
دحض يقيم حجته ، في الحقيقة ، على
قياس يوافق مصداقيته . فلنعتبر أحد

المقاييس صحيحة ، ومن المفترض أن تكون وسائل القياس قد قامت بوظيفتها كالعادة ، وبالتالي ، فلنأخذ العلم على أنه حقيقي في عصره ، فإذا لم يوجد اليقين ووجد الدحض فقط ، فمن التناقض منطقيا في هذه الحالة ، أن نعتبر الدحض بديلا لليقين . كل الأثر ليس أبيض ، مثلما تبرهن عليه صورة أوزة سوداء . إلا إذا كانت الصورة أو الأوزة زائفتين . ومن هنا يأتى السؤال : هل تعتبر الوقائع حقائق؟

إذا كانت الأرض تدور حول الشمس ، كان يجب أن تتغير المواضع النسبية للنجوم الثابتة ، لأننا ننظر إليها من مواقع رؤية مختلفة . وهذه هي الظاهرة المعروفة بزوايا اختلاف الوضع Parallaxe ، والتي توضح مثلا ، أن راصدين لن يقرأ تماما نفس الزمن في ساعة بندولية ذات عطارب ، ولو كانا يرصدان من نقاط مختلفة قليلا . ولقد أقر كوبرنيكس بأن نظريته شمسية المركز ، التي تضع الشمس في مركز الكون ، تفترض زاوية اختلاف وضع Parallaxe شمسية في وضع النجوم بالنسبة لبعضها البعض . وبين الصيف والشتاء ، عندما تتحرك الأرض ، كان يجب عندئذ أن تتعدل رؤيتنا للسماء . ومع ذلك فإن حقيقة زاوية اختلاف الوضع ظلت غير مرصودة في القرن السادس عشر والسابع عشر . ولهذا لم ينقص أحد ما يجعله يواجه جاليليه بهذا الدحض . وكان هذا ظلما ، لأن المسافة الهائلة للنجوم هي التي جعلت زاوية اختلاف الوضع هذه لا يمكن رصدها في هذا العصر . ولهذا لم تدحض هذه المعارضة مركزية الشمس نفسها ، لكنها دحضت فقط المسافة المقدرة للنجوم .

ووقع اللوم غالبا على كارل بوير لوصفه المنهج العلمى كما يجب أن يكون ، وليس ما هو عليه . وهذا ما انتبه إليه عديد من المؤرخين ، أن النظريات العلمية الكبرى التي فرضت نفسها ، كان قد تم دحضها أولا عن طريق الوقائع .

والفصل بين النظرية والواقعة ، وهو ما استصوبه بوير بلا مناقشة ، لم يكن بالوضوح الكافي كما ظهر عندئذ . فالواقعة تشتمل دائما ، وعلى نحو مضمر ، على نظريات مركبة . ولا يحدث أن ينتقل الدحض أيضا بالضرورة إلى الحدس الجديد . ويمكنه في هذه الحالة دحض إحدى النظريات الضمنية المتصلة بالواقعة . ويوضح هذه القضية المثال الخاص بكوبرنيكس عندما اصطدم بمشكلة زاوية اختلاف الوضع .

ويعتبر كارل بوير فيلسوفا يؤمن بالوقائع بثقة تامة . وللأسف ، فإن كل إدراك وبالتالي كل رصد يرتبط بالقدس . فلا توجد واقعة بعد ذاتها ، لكن ما يوجد وقائع يتم رصدها .

والعالم ومؤرخ العلوم الأمريكى توماس كون (ولد عام ١٩٢٢) لا يؤمن بالمخطط البويرياني الذي بمقتضاه ينشأ العلم من الافتراضات والدحض . وتبعنا لكن فإن هذا المخطط لا يطابق تاريخ العلوم ، حتى فيما يخص المفهوم العلمى ذاته . وفي كتابه « بنية الثورات العلمية » (فلانماريون ١٩٨٣) ، يؤكد توماس كون على وصف العلم كما يجب أن يكون . ويتوخى أن يعرض ما هو موجود عليه العلم .

عندما يتم دحض نظرية بواسطة الوقائع ، فإن العلماء لا يتخلون عنها

عموما لهذا السبب . وكما قال بويرا اينشتاين ، عندما سنل عما كان يمكن التفكير فيه إذا كانت القياسات قد دحضت النسبية : « حسنا ، كنت سأعتمد لله الطيب . إن النظرية صحيحة ، ويضع كل عالم في نظريته لبأ يتعذر دحضه - لا يدحض بواسطة حسم منهجى - والذي يطلق عليه توماس كون النموذج الإرشادى Paradigm ، فالعلماء يؤمنون بنظرياتهم أولا وقبل كل شيء ، لأنهم يؤمنون بنموذج إرشادى ثم ، يسعون إلى تفسير الوقائع في إطار هذا النموذج . وبكلماته لذلك فإن شذوذة نقطة الذروة لعطارب ، في إطار الفيزياء النيوتنية ، لم يتم اعتباره دحضاً لهذه النظرية . فقد كان من المفترض وجود كوكب بين عطارد والشمس ، يقوم بإحداث اضطراب في مدار عطارد . حتى أنه قد تم حساب مدار هذا الكوكب المفترض ، ولم يتم رصده .

ويحدد النموذج الإرشادى تفسير ظاهرة ما . ففي نموذج أرسطو ، لا توجد حركة بلا علة . فضلا عن أن العلة والأثر يكونان متزامنين . لذلك ، عندما يتبع سهم مساره ، فإنه يكون بذلك واقعا تحت تأثير قوة في كل لحظة . وفي النموذج الأرسطاطيلسى ، يتم استنتاج أن الهواء يدفع السهم في كل لحظة ، وفي النموذج النيوتنى ، فإن هذه الرياضة الفكرية عديمة الجدوى حيث تستطيع الحركات أن تدوم نفسها ، غير معتمدة على أى علة . ومن ناحية أخرى ، فإن العلة والأثر يمكن لهما أن يتمايزا في الزمن . لذلك ، فإن السهم يتقدم لأنه يتتبع حركة معروفة مادامت تتم فرملته . وفي النموذج الإرشادى الأول ، فإن المشكلة هي أن نأخذ في

الاعتبار وجود حركة ، أما في النموذج الثاني فالمشكلة هي توقيف الحركة . ويرتبط النموذج الإرشادي بشرح الظاهرة ، ويرتبط حتى بالسؤال المطروح حول موضوعه .

ولقد رصدت الحضارات الأمريكية فيما قبل كولومبس والحضارة الصينية النجم المتفجر فائق التوهج هـ Supernova في ٤ يوليو ١٠٥٤ في سديم السرطان ، والذي لم تحتفظ له أوروبا بأى رصد . ولقد وطد النموذج الأسطاطيلي مبدأ أنه لم يقع أى تغير في الصالم ما فوق القمرى الذى يعتبر مستقرا . ويضخ التغيرات مثل النجم المتوهج ١٠٥٤ لم يكن يُخيل (فيما يبدو) بأنها هامة بما يكفى لكى يتم تدوينها . ولقد بدأ تسجيل ومناقشة التغيرات في السماوات بواسطة الفلكيين الغربيين بعد نشر نظرية كوبرنيكس . وتم العمل من خلال نموذج إرشادى متأثر بإدراك الطبيعة .

لقد انطلق « كون » من إثبات تاريخى . فعندما يهيم نموذج ما ، كما حدث مثلا بالنسبة للنموذج النيوتنى في الميكانيكا خلال قرنين ، فإنه لا يكون قابلا للدحض . ولا يتم اعتبار الوقائع التى تناقض النموذج دحضاً ، بل تعتبر كشذوب . وبناء عليه لم تأخذ قابلية الدحض عند كارل بوبر في اعتبارها تاريخ العلوم .

كل إدراك يرتبط بقصد . مثلما يرتبط كل قياس وكل واقعة بنموذج إرشادى . وهذا ما قام بتوضيحه توماس كون ، أنه عند اللحظة التى يزاحم فيها نموذج جديد نموذجاً آخر قديماً ، فإن الخلاف لا يقوم على مستوى الدحض والوقائع فقط ، لكنه يقوم أيضاً على مستوى الإيمان بنموذج . ويشير توماس كون إلى

أن غالبية مناصرى النموذج القديم ، لا يغيرون رأيهم إلا إذا وُجِدت « البراهين » التجريبية . وهذه المقابلة للتطور لا تنجم عن رفض شيخوخى للاعتراف بالبراهين ، ولكن ببساطة لأن البراهين ليس لها قوة إثبات إلا وهى مدمجة في النموذج الجديد . وفي النموذج القديم لا تكون البراهين قابلة للقراءة ، وهذا هو سبب أن العلم لا يمكنه أن يتقدم بطريقة تطويرية فقط ، لكنه أيضاً يتقدم من خلال انقطاعات . ويتقدم العلم أيضاً لأن العلماء الشيوخ الذين يدافعون عن الأفكار القديمة ، يموتون قبل العلماء الشبان الذين يدافعون عن الأفكار الجديدة . ولم تحدث النسبية إلا تحولات بين العلماء الأكبر سناً من إينشتين . ولكن خصومه ماتوا أولاً .

ولقد اقترن توماس كون خطبة قاتلة عندما تحدث عن علم الاجتماع الخاص بالطم . فقد بدا كما لو أنه يطرح الحقيقة العلمية للتصويت (أصوات العلماء شيء حقيقى) ، جاعلاً إياها تسقط من قاعدتها .

وكان الاستمولوجى المجرى إمر لكاكتوس (١٩٢٣ - ١٩٧٤) . حساساً مثل توماس كون بالنسبة إلى المعارضة التى يمكن أن تواجه مخطط كارل بوبر فيما يخص الحدس والدحض ، ومع ذلك فإنه يعاتب كون على منحه أهمية كبيرة للشروط الاجتماعية التى يتوهم العلم من خلالها . يجب على العلم الحقيقى أن يكون محدداً (إذا تم احتذاء توماس كون جيداً) بواسطة ما يعتقد الباحثون والاساتذة العظام في عصرنا . وهذه الطريقة في القول بأن الحقيقة تصدر عن الغالبية ، قد أزعجت

لاكتوس الذى اقترح نهجا أقل تبعية .

عندما قام جاليليه بدرجته كريات على مستوى مائل ، من أجل اكتشاف قانون سقوط الأجسام ، فمن الواضح أنه لم يباشر هذه التجربة بدون فكرة مسبقة . فهو يعرف مباشرة بأنه يجب قياس المسافات المقطوعة بدلالة الزمن . لكن الفكرة تسبق التجربة . ولقد أطلق لكاكتوس كلمة « بنية Structure » على هذه الفكرة المركزية وهذه النواة الصلبة للنظرية .

إن بنية الفكر لها من الأهمية في تمثيل الخبرة ، لدرجة أنها قد تصل حتى إلى خبرات عن طريق الفكر ، خبرات خيالية يتعد تحقيقها أميانياً . ولقد صاغ اينشتين النسبية متسائلاً كيف يرى شعاعاً مضيئاً إذا كان يرحل بجانبه بسرعة الضوء . ولقد شرح جاليليه - أبو المنهج التجريبى - أن كرة تسقط من أعلى صارى سفينة تتقدم ، تسقط أسفل الصارى وليس خلف السفينة . وما هو ذا ما كتبه ، في كتابه « حوار حول النظامين الرئيسيين للعالم » ، بشأن هذه الصياغة التجريبية لبدا القصود الذاتى : « وأنا ، بلا تجربة ، متأكد أن الواقعة قد تتألت ، كما قلت لك ، بما أنه من الضرورى أن تتألى » ولم يقم جاليليه بإجراء التجربة ، التى يؤسس عليها البرهان الخاص بها . فمن الخبرة عن طريق الفكر كانت بالنسبة إليه قوة برهان . فالبنية تهيم على الواقعة .

ورد الفعل الأول الذى يواجه نواة صلبة ليس في التساؤل إذا كانت حقيقية أم باطلية ، ولكن فيما يمكن أن يصنعه المرء بها . هل يمكن انطلافاً من هذه النواة الصلبة ، تأسيس برنامج بحث

مريبح ؟ هل قانون الجاذبية العام حقيقى ؟ ومثل هذا السؤال ليس الأول من نوعه الذى يلقى على موضوع هذا القانون ولكن بالاحرى : ما برنامج البحث الذى يمكن طرحه ؟ فاعلم قبل كل شيء هو بحث غير منجز (انظر كتاب كارل بوير « البحث غير المنجز » كالمان - ليفى ١٩٨١) .

وينعكس النماذج الإرشادية ، فإن النواة الصلبة لا تتفى كل منها الأخرى ، لأن نماذج بحث عديدة متنافسة يمكنها أن تتواجد في نفس الوقت . ولكن تماما مثل النموذج الإرشادى ، فإن النواة الصلبة تعاني من هجوم الشذوذ . ويقول لكانتوس في كتابه « البراهين والنقض » محاولة في مطلق الاكتشاف الرياضى (هرمان ١٩٨٤) ، حلقة حامية : ويضيف الره فرضيات تسمح بالدفاع عن النواة الصلبة . وكمثال لذلك ، يفترض الره كوكبا جديدا لكى يفسر شذوذ مدار اورانوس . وهكذا ، يكتشف أوربين ليفاريه « نبتون » عام ١٨٤٦ ، فقامت الحلقة الحامية بدورها .

ويقتر ب نهج لكانتوس بشكل كاف من نهج كون . ولكن حيث يرى كون تنافسا ضاريا أحيانا بين النماذج ، يطرح لكانتوس برامج بحث لا يمكن تجنب المواجهة بينها .

ويمكن لرؤية لكانتوس أن تبدو ملائكة . فالعلماء يسعون بشكل لا يمكن تجنبه ، إلى تقييم ومقارنة البرامج المختلفة للبحث ، حيث يدخل في مثلهم الأعلى تأكيد شكل محدد للحقيقة .

ولقد اتى النقد الأكثر جذريا لطبيعة العلم ، من الفيلسوف الأمريكى ذى

الأصل الألمانى بول فيرباند (ولد في ١٩٢٤) ، بكتابه ذى العنوان المشير للأفكار « ضد المنهج ، لمحة عامة عن نظرية قوضوية للمعرفة » (سويل ١٩٧٩) .

يثبت فيرباند أن تطور العلم يجب أن يتم بإسهام إبداعي ، ولا تعيش الإبداعية في وثام مع المنهجية . فكيف لمنهج أوجد ، معيارى ، مثل ذلك الذى وضعه بوير ، أن يتمكن من قيادتنا كل مرة إلى النتيجة ؟ لنرى في العالم ما لم يره أحد بعد ، كما تفعل كل العفاريات ، يجب بالضبط معرفة كيفية التمرد على النماذج المألوفة . وبالنسبة ليفيراند ، فإن فكرة أن العلم يمكن ويجب أن يتم تنظيمه تبعا لقواعد ثابتة وكلية ، هي فكرة طوباوية ومدمرة في نفس الوقت .

وفيرباند يطرح الحكمة البليغة التى يمكن ذكرها لتلخيص فكره : « كل شيء حسن » . كاريكاتير يدعنا تفكر أنه ، بالنسبة ليفيراند ، فكل النظريات صالحة ، ولا يختص الأمر بالطبع بهذا ، لكنه يختص فقط بتأكيد أن كل النماذج صالحة للوصول إلى نتيجة صالحة .

ويلقى فيرباند على المنهجيات المفترضة عبء أن تقدم قواعد تنظيم للعلماء . ويوجد في لكانتوس رفيقه في الفوضوية ، إذ أن لكانتوس لم يطرح معيارا للاختيار بين نماذج البحث المختلفة .

وتحتل فكرة الصدفة مكانا هاما في الجدالات العلمية في هذا القرن . فهل الصدفة هي مركب أصلى للطبيعة أو هي الانعكاس الساذج لجهلنا بالآليات الواقعية للطبيعة ؟ من الصعب المقارنة من وجهة نظر منطقية بين التفسيرات

المختلفة للنظريات التي تنجم عن كل من هاتين الفرضيتين في القياس ، حيث تقيم هذه التفسيرات حجتها من خلال تصورات فلسفية مختلفة . ويقول لنا فييرابند بالتالي ، أن النظريات المتنافسة لا يمكن أن تقارن فيما يخص بنياتها المنطقية ، إنها تطابق نوعين مختلفين من الرؤيا .

ومع ذلك ، إذا تطابقت النظريات المتنافسة مع رؤى مختلفة للعالم ، إلا أنه يكون من باب الاعتماد استخلاص أن هذه النظريات قابلة للمقارنة . فيمكنها في الحقيقة ، أن تدخل في التنافس على مستوى الوقائع ، بصرف النظر عن ثرابطها المنطقي الخاص . ومن جهة أخرى فإن هذا هو ما حدث مرارا ، ولا يتخيل المرء أن نظرية النسبية كان يمكن أن تلتزم

نفسها إذا لم تكن القياسات قد أكتتها في مواجهة الميكانيكا الكلاسيكية . حتى لو تم النقد بشكل أكثر سمواً للغة العظيمة جدا التي منحها بوير للوقائع ، فلا يستطيع المرء ، أن يطرد بظهر اليد الواقعة خارج العلم . ولا يمكن أيضا أن نتبع فييرابند عندما يؤكد الاختيار بين النظريات اللاقياسية هو موقف ذاتي . فالنظريات تُدخل دائما بعض الجذور في الوقائع ، أو في القياسات ، ويوجد في هذا المستوى منطقة اتفاق تسمح بمقارنة هذه النظريات .

في القرن العشرين مثلت الفوضى والصدفة هجمة على العلم . وكان من الواجب على فلسفة العلوم أن تتلقى نفسها لمواجهة هذا التطور ، قبل أن تجد نفسها مقدولاً بها في هذه الفوضى . لا يعرف المرء هل العلم حقيقي ، لكنه

يستطيع أن يؤكد مع ذلك أن العلم يقيم حجته من خلال وقائع وأفكار ، ومن خلال خبرات ومن خلال النماذج الإرشادية . ويجب بشكل مساو التخيل عن إثبات أسبقية الواقعة على الفكر ، أو الفكر على الواقعة . ولم يعد العصر عصرا للفلسفات المغلفة ، بل للافكار المعقدة ، المفتوحة . كما يمكن أن يقول جاستون باشلار . الوقائع والأفكار تتأثر كل منهما بالأخرى تبادليا ، تتطور معا ، بين Cahim- Caha وهكذا تسير المعرفة ، بخطوة سرطان البحر تجاه هدف غير محدد ■

• الإستيمولوجيا Epistémologie نظرية استقصاء المعارف ، تبحث في اصول العلوم وطبيعتها وتربطها ومصدرها بالنسبة إلى المعرفة وارتباطها بالفلسفة . وينبغي التمييز بين فلسفة العلوم ونظرية المعرفة .

- ٢ -

بنية الثورات العلمية

واحدة شاملة للمادة ، قد تفسر أسرار الكون منذ نشأته ، بل صعد إلى مستوى بحث العلاقة بين المادة والطاقة ، وبينها وبين الفراغ ذاته ، بل مفهوم الفراغ . يبحث هذا الكتاب في منطق التطور التاريخي للعلم ، وما هي آليات حركة هذا التطور والقوانين التي تحكمه ، والعلاقة بين الاكتشافات العلمية في عصر ما وبين الاكتشافات المسبقة واللاحقة لها ، وما هي علاقة التقدم العلمي بالأطر الاجتماعية والنفسية والتاريخية ، بالإضافة إلى دراسة

وتزداد أهمية الكتاب ونحن ندخل إلى مشارف عصر الإنجازات العلمية العملاقة فيما يخص المادة والكون وأسرار الخلية الحية وتزايد الطاقات الهائلة ، عصر يتخطى كافة مفاهيم العلم الكلاسيكية ، فيعد أن حطمت النظرية النسبية الأسس القديمة للمكان والزمان ، بإدخالها المشاهد - الراصد ليرتبط به المسار الموضوعي للواقعة ، وبعد الانتقال من التفتيت الذري إلى الاندماج النووي ، صعد الحوار العلمي الراهن إلى مستوى البحث عن نظرية

فإننا أمام كتاب حظي باهتمام الأوساط العلمية والفكرية ، كتاب يعرض نظرية جديدة فيما يخص تاريخ العلوم ، وتعكس الترجمة جهدا مشكورا لشوقي جلال ضمن إنجازاته العديدة في مجال الترجمة . كتاب يبحث عن قوانين تحكم مجرى التطور العلمي بما يتضمنه من مراحل متصلة أو متقطعة ، وعلاقة هذه المراحل ببعضها البعض ، حتى لو وصل الأمر بالمؤلف إلى التأكيد على استقلال هذه المراحل .

المعايير التي تميز بين ما هو علمي . وما هو غير علمي . إنه الأرق الإنساني المشروع ، في مواجهة أسرار الطبيعة . هل يمكن معرفة القوانين التي تحكمها ، وبالتالي كيف يمكن للإنسان أن يجعل العلم يهذه القوانين قادرا على تأسيس انسب الشروط لتطوير المجتمع الإنساني .

ولقد تعددت الفلسفات العلمية ، وتعددت وجهات النظر ، بل تلاحت ، فما بين محاولة تأسيس علم العلم Sci-ence of Science ، وما أطلق عليه اسم « الفلسفة العلمية » مثل الوضعية المنطقية أو التجريبية المنطقية ، وتكون مفهوم « التطور العلمي عن طريق التراكم » وهو ما يتصدى توماس كون لنحضة في هذا الكتاب . وإساس نظرية كون في تاريخ العلم هي فكرة النموذج الإرشادي Paradigm ، أو الإطار الفكري ، وهو النموذج المعترف به للنظريات العلمية المهيمنة في عصر ما ، مضافا إليها طرق البحث وأساليب فهم الوقائع التي تميز ذلك العصر عن غيره ، ومن أهم ما توصل إليه كون ، هو عدم وجود نقلا منطقية بين النماذج الإرشادية المتصلة ، إذ يصورها كما لو كانت عوالم مختلفة يعيش فيها العلماء . وكيف أن الحقائق المتضمنة في النماذج الإرشادية هي حقائق نسبية ، مما يجعل هذه النماذج لا قياسية .

ويرفض كون فكرة أن بنية النظريات العلمية هي نسق من العلاقات الشكلية الخالصة لأبنية لغوية ، وهي فكرة الفلسفة الوضعية المنطقية فيما يخص تطور النظريات العلمية ، ويرى كون أن نسق النظرية يدخل في علاقة باطنية مع مخططات معرفية هادفة ، يتعدد تبعها لذلك كل من طابع ومسارات كل تطور

جديد للنظرية ، ويتحدد كذلك أسلوب اختيار التجارب وتفسيرها وينتقد كون النظر إلى تاريخ العلوم على أنه حكايات وسير أحداث تتتابع عبر الأزمنة . وغاية الدراسة التي يتضمنها هذا الكتاب كما يقول كون : « تقديم صورة تخطيطية أخرى عن مفهوم (مخالف تماما لما هو شائع) ، مما يمكن أن نستقيه من السجل التاريخي لنشاط البحث العلمي ذاته » ويلفت النظر إلى أن النظريات البائدة ، مثل ديناميكا أرسطو أو كيمياء الفلوجستون ، ليست غير علمية لأننا نبذناها ، فقد كانت علمية في حينها ، لذلك فعليا أن نطرح أسئلة من نوع جديد ، هل ندرس جاليليو مثلا في علاقته بكراء العلم الحديث ، أو في علاقته بمعاصريه من

العلماء ؟ وما مدى تأثير العلماء في عصر ما بالمفاهيم العلمية المسيطرة على هذا العصر ، وأثر ذلك على منهج أبحاثهم .

يقول كون : « نادرا ما يبدأ البحث الحقيقي قبل أن يرى الفريق العلمي أنه تلقى إجابات جازمة على أسئلة مثل : ما هي الكيانات الأولية التي يتألف منها الكون ؟ كيف تتفاعل هذه الكيانات مع بعضها البعض وكيف تؤثر في الحواس ؟ ما هي الأسئلة المشروعة التي يحق لنا أن نسألها عن هذه الكيانات ؟ وما هي التقنيات المستخدمة بحثا عن الحلول ؟ إن الإجابات (أو البدائل للإجابات) على أسئلة كهذه في العلوم التي اكتمل نضجها على الأقل ، إنما تكمن تماما في التلقين التربوي الذي يعين الطالب ويجهزه للممارسة المهنية ولتخصصه » . ثم : « هذه الأجابات تنحو نحو فرض سطوة خفية على العقل العلمي » .

لذلك فإن كون يوجه اتهاما إلى النظام التربوي التعليمي بأنه يضع الطبيعة قسرا في الأطر المفاهيمية التي يتبناها هذا النظام . ويقوم كون بدراسة أثر عنصر التحكمية هذا على التطور العلمي ، إنه يفرض الآثار الفسائكية لاستسلام المجتمع العلمي لتصوير ما عن العالم ، إن العلماء يميلون دائما للترويج لمفهوم العلم القياسي Normal Science ، حتى لو وصل الأمر إلى قمع الإبداعات العلمية الجديدة التي قد تدمر بالضرورة اعتقادات هذا العلم الراسخة ، حتى يصل وضع هذا العلم إلى أزمة لا حل لها في مواجهة شذوذ ظواهر عدة عن تفسيراته المعتمدة ، مما يفتح الثغرة أمام هجوم المفاهيم العلمية الجديدة ، وهذا ما يطلق عليه كون الثورة العلمية ، إنها ثورات تزايل

التقاليد . ومثال ذلك الثورات العلمية التي ارتبطت بأسماء كوبرنيكوس ونيوتن ولافازييه واينشتين ، وهي تمثل نقاط تحول في تاريخ العلوم الطبيعية ، حيث تم رفض إحدى النظريات العلمية التي تغطي بالتركيب في عصرها ، لحساب نظرية أخرى مناقضة لها . وادى كل منها إلى حدوث تحول هام في المشكلات المطروحة للبحث العلمى ، ولى معايير تقييم المشاكل العلمية والبحث عن حلول صحيحة لها . ولكل ثورة علمية جذور سابقة ، ويشارب في دفعها إلى أفق الإنجاز عديد من العلماء ، رغم ارتباطها في النهاية باسم عالم فرد . لذلك فعدد من الاكتشافات العلمية التى لا تبدو على قمة منحنى الثورة ، هى في الحقيقة مساهمات تبدو متفرقة رغم اثرها الحاسم على الإسراع بالثورة العلمية ، مثل اكتشاف الأكسجين أو الأشعة السينية .

ويقول كوين : « إن التنافس بين قطاعات المجتمع العلمى هو العملية التاريخية الوحيدة التى تقضى عمليا دائما وأبدا إلى رفض نظرية كانت موضوع قبول وتسليم في الماضي وإقرار نظرية أخرى » . ولى مواجهة النظرية السائدة عن التاريخ بأنه مبحث وصفى خالص ، يقوم كوين بعرض أطروحات تاويلية ، أطروحات تتداخل مع علم الاجتماع وعلم النفس ، بل يصل إلى نتائج تدخل تقليديا ضمن مبحث المنطق أو نظرية المعرفة . محاولا أن يواجه النهج العصرى الواسع النفاذ ، هذا النهج الذى يخلق تمايزا بين « سياق الاكتشاف » وبين « سياق التبرير » . ويتساءل كوين هل هذه التمايزات أولية منطقية أو منهجية ، ومن ثم فهى سابقة على تحليل المعرفة العلمية ، أو صارت

جزءا من مجموعة تقليدية من إجابات أساسية على ذات الأسئلة التى بنيت عليها ؟ والأى يمثل هذا وضعا دورانيا للتفكير ؟ . وهل يمكن جعل هذه التمايزات عناصر من نظرية ؟ ويحاول الكتاب أن يجيب على هذه الأسئلة . ولنا أن نقارن بين طرق التدريس العلمية الحديثة ، وبين الدور الذى لعبته الكلاسيكيات العلمية الشهيرة ، مثل كتاب « الفزيقا » لأرسطو وكتاب « البصريات » لنيوتن و « الكيمياء » تأليف لافوازييه ، فقد كانت في حد ذاتها إنجازات غير مسبوقه ، ولم تزعم قط بأنها فصل الخطاب ، مما جعلها تخدم المشتغلين بالعلم لحقبة طويلة من الزمن ، وجعلها أيضا تفتح الباب أمام المشكلات العلمية الجديدة لتجد حولا لها في مفاهيم علمية جديدة .

(الانتقادات الموجهة إلى نظرية كوين)

تركزت الانتقادات كما يعرضها المترجم من مقدمته الهامة للكتاب ، على مفهوم كوين لمعنى الثورة العلمية ، أى الانتقال من إطار فكري أو نموذج إرشادى إلى آخر ، مما يعنى الانتقال الى عالم مغاير إدراكيا ومفاهيميا للعالم الذى يعمل فيه الباحث ، لمجرد إبدال النموذج الإرشادى ، فىرى الباحث العالم عقب هذا الإبدال فى صورة مختلفة ، وما كان يدهيا لم يعد جزءاً من خبرته حتى إن استخدم ذات المصطلحات القديمة . ومعنى ذلك أن الإبدال أو التحول أو الثورة ليست لها أسباب منطقية أو تجريبية . وينطوى هذا الفهم على إحياء بوجود عناصر لا عقلية ونفى للارتقاء الحضارى العلمى على نحو متتابع .

وواجهت نظرية كوين هجوما فيما يخص « نسبية » النماذج الإرشادية ، التى تتباين من عصر إلى آخر ، وكيف يقود ذلك إلى التسليم باستحالة الحوار بين الثقافات التاريخية المختلفة . وهل يمكننا أن نسلم بأن كل نموذج إرشادى يملك براهينه التجريبية ومعاييره للكشف عما هو صواب أو خطأ في تصورنا للعالم في عصر ما ، لمجرد الخلاف الناشئ داخل المجموعة العلمية ، بينما المرجع الاصلى للصواب والخطا يجب أن يكون العالم الخارجى ، مصدر الظاهرة ، وإقامة البرهان التجريبي هو الفيصل في حسم الخلاف .

وأخطر الانتقادات التى وجهت إلى نظرية كوين هو ما يفضى إليه منهجه ، إلى نسبية المعرفة ، فكل معرفة رأيه تكون صحيحة قياسا إلى نسقها وبالنسبة إلى نموذجها الإرشادى ، دون وجود معايير عامة ثابتة للحكم على ما هو علمى وما هو غير علمى . إن الظاهرة الطبيعية أو الاجتماعية ، قد تكون واحدة عند الأقدمين والمحدثين ، لكن الفارق الجوهرى هو فارق معرفى ، من حيث محتوى المعرفة ومنهج البحث . وفيما يخص النظريات التى ثبتت صحتها (مثل ميكانيكا نيوتن) ثم حلت محلها نظريات أخرى أكثر نجاحا (النظريات النسبية وميكانيكا الكم) ، فليس هذا دليلا على إحلال نموذج بحث مكان الآخر ، بقدر ما هو تعبير عن فارق فى المدى والدرجة ، أو أن تكون النظرية القديمة حالة خاصة من النظرية الجديدة ، فما زالت ميكانيكا نيوتن تطبق حتى اليوم على الأجسام المتحركة فى الإطار المألوف فى المسافة والسرعة وأحجام هذه الأجسام ■

قراءة بين التـحليل

اللغة الشعرية . ويستجد منظور آخر . لا يرى في النص موضعا له وجوده العيني ، و«معرفة» النص تتركز على بنيته ، وعلى محلل النص — هذه المرة — أن يقوم بتركيب لأعداد من الأبنية الأدائية بدلا من تفكيك الشكل اللغوي ، والنص — من هذا المنظور — هو تلك الشعرية اللغوية . وتترافد منظورات ، ثم تتراقق أو تتفارق مع سواها .

فمن تحليل يجعل طريقه أو يتخذ سبيله في إطار اللغة ودلالاتها ، مع تحديد صارم ، وتدقيق دقيق لما في «النص» من سمات وخصائص

ومن تحليل يهتم بـ «الرسالة» وجعلها مجاله ، ولا ينظر إلى «النص» على أنه عمل مفلق ، فهو يجمع بين «الرسالة» و«الشفرة» .

ومن تحليل يهتم — أساسا — بإعادة القيمة للشفرة أو «النص» ، ولكنه ينساق في عزل «النص» عما سواه ، وإهمال للسياق وما يتصل به .

وفي جميع ذلك يكون لكل وجهة سبيلها ، ولكل منهج فلسفته والتي — كما أشرنا — قد تتراقق أو تتفارق مع غيرها .

ف في البدء كان محلل النص يقوم باستكشاف محاسنه أو عيوبه أو يتولى تقييم جمالياته ، على حسب ثقافة الناقد التي قد تدفعه للإفادة من مباحث اجتماعية أو نفسية وسواهما ، مع التأكيد — في الوقت نفسه — على أن النص الأدبي ملك للمتلقين ، وهؤلاء يمكنهم إصدار حكم بالقبول أو الرفض ، والناقد هو ممثل هؤلاء المتلقين ، ينظر إلى النص محددا نسبه إلى جنسه الأدبي ، ومدى توافر شروطها في النص .

وتجددت رؤى ، وتوالى سواها . فثمة رؤية ترفض البحث عن المؤلف من خلال أعماله الأدبية ، وتجعل منظورها استكشاف قدراته الإبداعية من خلال تلك الأعمال ، وفي منعطف تالٍ كان التركيز حول الصورة الشعرية ، بحسبانها مجسدة لرؤية المبدع ، وبواسطتها يمكن استكشاف ما يعتل في باطنه ، وما يور بداخله .

ثم جرت في النهر — كما يقال — مياه كثيرة . فتجد رؤية تعدد إلى تقييم الجانب الإبداعي من خلال الموضوع القارئ في النص نفسه ، وعلى محلل النص تفكيك الرسالة الفنية ، والنص — من هذا المنظور — هو تلك

مقاربة المقولات ترى أن
«الشكل» هو النسق الذي يترك
خلق جماليات تشكيلية مما كان
مبددا بواسطة ذلك التنسيق
والتشكيل ، وبهما ، وفيهما ،
يتوحد المحتوى ، ولا يكون ذلك في
جنس أدبي بعينه ، بل يشمل
جميع الأجناس

رجاء عيد

استاذ الأدب العربي الحديث والناقد المعروف ،
له عدة مؤلفات وأبحاث في الأدب المعاصر .

النص والنقد



فلكل وجهة هو موليها . ولا تخلو
وجهة من إثراء وإثراء بقدر مانتى
بتحيز ، ولانقول «تطرف» ، وتوميء إلى
تزيد ولا نقول «تحكم» .

هل تجعلنا في المداخلة ! فلنعرض
لفلسفة وجهات ، مهما تتباعد أو
تتقارب فلها مشروعية التجادل حول
تحليل النص الأدبي .

فالمنطلق الذى يحدد جماليات الأدب
بأنه تفكير بالصورة يتخذ من هذه
المقولة تلة للقول بأن النص الأدبي
لا يحيل إلى ما هو خارج عنه ، وعلى
محله استيطان النص بحثا عن
أدبيته ، فهو — النص — كثافة تقتصد
ثروة اللغة العادية ، واللغة — في
النص — لاتكون مرجعيتها دلالتها
المجمية أو استخداماتها الشائعة ،
والتي تشير إلى معنى أو موضوع أو
مضمون خارجها ، فلفة النص لها
مرجعيتها في ذاتها والشكل جزء من
«معنى» النص ، فإذا كانت اللغة
العادية لغة استهلاكية مهمتها إيصال

«رسالة» ، أو إبلاغ «مضمون» تنقضى
زمنيتها بمجرد إبلاغه ، ولحظة
إيصاله ، فإن الأمر يختلف في النص
الأدبي ، فهو زمنية ممتدة في الزمان ،
وله — بشرط قيمة الجمالية — مايتيح

له ديمومة مستمرة كما أن النص — كذلك كيان ذاتي منفصل عن قائله ، وما يتصل بصاحبه — أيضا — من جوانب نفسية أو اجتماعية ومن ثم فلا دخل لمؤرخ الأدب أو تاريخ الأدب بأدبية النص .

وعليه فتحليل النص يتركز في معرفة أدبيته بواسطة العكوف على دراسة عناصره ومكوناته وعلاقاته اللغوية ، فادبية النص تكمن في داخله وتركيباته الأدائية ، وتشكيل وسائله التعبيرية .

وواضح أن ذلك الاحتفال الشديد بتركيبيات النص لا يلقى بالآ ، ولا يشغل نفسه بمحاولة دراسة «كيف» التشكيل أو من «أين» أو «لماذا» انبثقت تلك التركيبات ففي خطوة تالية في المنطلق نفسه يكون المعطى اللغوى في النص هو النص ، وهو بنية مكثفة بذاتها ، وهو في تشكله المنطوى على ذاته هذه ، يعتمد على جملة العلاقات المتشعبة في كلماته . ولا يميز في النص «موضوع» عن سواه ، أو «فكرة» عن غيرها ، فالفكرة أو الأفكار — في النص الأدبي ، لاتتجاوز قيمة «اللون» الذى تتشكل منه أى لوحة فنية ، ليس — هذا اللون — مقصود لذاته ، وليس غاية ، وليس «الشكل» — في النص — الإناء الذى «يحفظ ما في ذلك الإناء» .

إن «الشكل» هو النسق الذى يمتلك خلق جماليات تشكيلية مما كان ميّداً بواسطة ذلك التنسيق والتشكيل ، وبهما — وفيهما — يتوحد المحتوى

والمحتوى ، ولا يكون ذلك في جنس أدبي بعينه . وإنما يشمل الأجناس الأدبية جميعها مادامت تتوافر لها قدراتها الجمالية من صوت وإيقاع وحيكات وصراع وسواهما أى أن الرواية

والمرسجة — كما الشعر — لها جميعها تلك الإمكانات الجمالية في إطار «بنيتها» داخل جنسها المعين .

وكان لابد أن تتعرض المقولة السابقة : «الشعر تفكير بالصورة» إلى جدل يتساق مع السر في نكران أهمية «الأفكار» أو «المضامين» في العمل الأدبي ، ويتضح هذا الجدل في التوجس من «المجاز» الذى أصبح مثار شك بسبب تماسه بالواقع ، حين يظل يشير إلى «أصله» الواقعى أو الحقيقى .

أما اليقين فهو التأكيد على أن «النص» نظام مغلق ، لا يعكس سوى نفسه ، وترسخت مقولات أشهرها — كما هو معروف — مقولة «موت المؤلف» ، وتواترت مقولات أخرى منها :
— الكلمة وحدها تكفى
— الأدب أبعد من المعنى
— الأسلوب هو البطل الوحيد في الأدب

وتكرّس — تبعاً وضرورة — تحليل للنص يصبغ عينيه على «أدبية الأدب» ويحرص على قطع أية صلة بين «النص» وخارجيه ، وينظر إلى «النص» بحسبانه «لغة» لها إبداعاتها التى تتأبى على دلالة بعينها ، وأنه — النص — ليس له وجود عيّن إلا على يد القارئ ، والنص لا يكتسب وجوده من منشئ بل من قارته ، مادام قد تم قطع الصلة بين المؤلف وعمله ، وإعادة الصلة بين النص وقارئه .

وعلى محال «النص» أن يهتم — أول الأمر وأخره . — بالبنية والتعبير ، والتحليل — هنا — دراسة لنظام لغوى خاص في نص خاص في لغة واحدة .

ويستمر التعمس ، النص ليس سوى لغة ، ثم تكون المطالبة بأن يكون الأدب نظاماً بدون رسالة وأن لنا أن نتشاور

هل يكفى الاحتفال بالتجميع والتبويب لأدوات التعبير ، واستخدامات اللغة وترتيب صيغها للوفاء بمهمة تحليل النص ؟ وإلا فقد تلك الإحصاءات التجميعية النص أكثر — ولانقل أفضل — مافيه ؟ وتظل تساؤلات أخرى اليس من الإصراف ولا نقول التطرف — القول بأن الشعر لا يهدف لشيء خارجه ، وأنه يهدف — فقط — إلى التعبير ؟

وتظل تساؤلات أخرى منها خطورة ذلك الاحتفاء الشديد بالرصد والتسجيل والتبويب والتصنيف ، ومنها أن ذلك التركيز على تلك الإحصاءات بصورة آلية ، لا يمكن أن يتقدم بالتحليل الأدبي وقد صارت تلك الجداول هوى مريضاً لدى كثيرين ، من غير تبصر إلى أنه لا يمكن أن يفيد ذلك في تفهم النص الأدبي داخل «فنية» جنسه الأدبي .

ينضاف إلى ذلك أنه ليست كل جملة ، وكل بنية لغوية ، وكل تقديم وتأخير أو حشد مفردات فعلية أو اسمية ، يمثل قيمة جوهريّة ، بل ربما لاتكون لها قيمة على الإطلاق ، بل ربما نجد في كثير من المنظومات التعليمية ما يتوافق مع ذلك الرصد وتلك الجداول ، في حين أنها مفرغة من أية قيمة كما نعلم .

إن الالتكاه على جمع بيانات تفصيلية حول تركيبات الجمل وحول خصوصية «أبنيتها» اللفظية ، الا تظل مجرد مصفوفات تراكمية وتسجيلية ، لاتتقدم

عن هذا السبيل ، ولاتدفع إلى إضاعة شاملة للعمل الأدبي ، وتصبح المسألة عملا ليا ، ويظل العمل الأدبي بإمكاناته الفنية المتعددة بعيدا عن أن يطوله ذلك التحليل ؟

إن ذلك التحليل يظل قابعا في حدود الظاهرة اللغوية ، والبنية النحوية ، ومدى انحراف «النص» الأدبي عنها ، ودرجة اختراق النمط ، وذلك كله يبقى في إسار رقعة ضيقة لاتشمل الساحة الممتدة للعمل الأدبي بأبعادها المتعددة .

ثمة تحليل ينطلق من التفرقة بين «الدال» و«المدلول» و«العلامة» لتفسير أعمال روائية بحسبانها «دالات» لابد لها من «مدلولات» لعدد من الشرائع الاجتماعية التي تتكون منها الثقافة وذلك من تصور يرى اللغة هي الوسيلة المشروعة التي يتحسس بها الفرد — وكذلك — المجتمع كيوثنته .

ثم ليس من السرى القول بأن علم الدلالة هو كل شيء ، وأنه الطريق لكل الإبنية الثقافية .

ولنتوقف — قليلا — عن التسللات .

فهذه رؤية أخرى تنظر إلى «النص» بحسبانها واحدا من تشكيلات نصية ممتدة عبر الزمن ، وهذا «النص» يتكئ على «ذاكرة» إنسانية تجعل الأدب جميعه نصا واحدا ، وعليه ، فلا بد أن يتجاوز «التناص» — بالضرورة — مفهوم «النص» المغلق ، ويتحول — من هذا المنطلق — إلى فضاء حركي ، يتقارب ويتداخل مع حركية نصوص سابقة عليه ، وتتعرض هذه الرؤية إلى سؤالين : أولهما : هل هذا النص المائل أمامنا نستطيع أن

نستشف من دراسته — أو من خلاله — نصا سابقا ؟ وثانيهما : ألا يوجد نص أصلي أبدا ؟ بمعنى أن النص «الأول» أو «الأساس» إنما هو مولد — أيضا — من نص آخر وهكذا ؟

وأصبح «التناص» رأيا وعقيدة على رغم تراجع من دعت إليه كما هو معروف — ويسببه ترهل مفهوم النص : ليتجاوز حدود كل جنس أدبي ، وليمض جميع الأجناس الأدبية ، والنص على حسب التناص — ليس كيانا ذاتيا له خصوصيته أو تميزه الخاص به ، وليس النص حاملا «معنى» تفرزه اللغة فيه ، فكل شيء رهن اللحظة التي تتحول إلى لحظات متناسخة ، عمل حسب «حالة» الاستجابة من ذات إلى ذات ، وهو يتشكل على حسب زاوية النظر إليه وعلى ما يراه به ، وعلى حسب «رؤية» الناظر إليه في لحظة بعينها .

ونتساءل اليس الحرص على هذه المكانة «الزائفة» لإمكانات النص تدفع إلى فقدان هويته ، وإلى إلغاء جوهره وحقيقته .

نزعم أن ذلك المنظور السائب هو نتاج التواء سابق ، أفرزه قسر المفهوم الزمان ، ومن خلال هذا القسر كن النظر إلى «النص» بحسبان بنية لغوية ليس له حدود واحدة ، وإنما تعدد تلك الحدود وتختلف سبلها ، ومن ثم كانت هذه الخطوة تجاه «التناص» التي تقول — هذه المرة بأنه لاحدود أصلا .

كما أن غاية التحليل الذي تطور وتتابع تحت وطأة الاستعارات مثل : «أيقونة» و«قارورة» و«نصب» تذكاري ، هو التمسك بأن كل قصيدة شعرية هي شيء رمزي قائم بذاته ،

ومن ثم فليس هناك استشهاده مطلوب أو ممكن إلا هو موجود فعلا في القصيدة ، وطبعا إنها نصيحة حكيمه أن تأخذ الدليل من داخل الصفحة لا من خارجها فنبعض الأدلة التي لأعلاقة لها بالنص ليست بأدلة على الإطلاق ، وغير مسلم بها ومضللة أيضا .

ولكن قبول هذه النصيحة لا يستلزم الاعتقاد بأن القصائد حرة تماما من الناحية اللغوية أو الثقافية أو السيكولوجية ، ومن المؤكد أن المؤلفين يمكنهم التحكم في دلالات الكلمات وتحديدها ، من خلال تنظيمها تنظيميا بارعا ، وفي النهاية فإن تلك القصائد على حسب خبرة القراء تكتب — هذه القصائد — بلغة لها وجود مستقل خارج القصيدة اليس هذا ما يتضمن إشارة ما إلى أن القصيدة ترمي إلى ما هو خارجها ؟ ألا يتضمن أيضا — ارتباط القصيدة بالعالم الخارجي ؟ فالقصيدة لاتخلق معانيها ومنطقها من العدم ، واللغة المستخدمة فيها تستمد كيوثنتها من تنظيمات خارجية راسخة ، وهي مثل «المادة» التي يستخدمها النحات ، وإن ما هو موجود فعلا في القصيدة أى لغتها يؤكد أنها متصلة اتصالا جوهريا بالعالم الخارجي .

ثمة تحليل مقابل يجعل طريقه — الآن — نحو التفسير الاجتماعي ، ولا يأس بمشروعية تحليل أو تفسير ، ولكن البأس — هنا — القول بأن الأعمال الأدبية مقابلة لشرائح اجتماعية معينة ، وأن أي عمل أدبي إنما يتبع بالضرورة تلك البنيات الاجتماعية .

ويعكف هذا التحليل على رصد

التواصل أن يفقد الأدب هويته ، أو أن تنماع ملكته ، أو تتوزع أطرافها ، وأن تلتهمها الممالك المجاورة .

ففة محاولة تتقدم بادعاءات براءة تزعم أنها تنفذ الأدب من فوضى الانطباعية والجمالية إلخ ، وهذه الإدعاءات لم تستطع تقديم أية قناعة لقد كان الإنقاذ مجرد استعارات رديئة من مصطلحات العلوم الأخرى ولئن محاولة إثارة انبهار بتركيب الآليات الشكلية سرعان ما فتر عندما تم اكتشاف ذلك القلاعب ، أو هذا التماحك في مجالات علوم أخرى .

وهناك من يبعد بتحسس — مشكوك فيه — بين الأدب واللغة ، وهؤلاء يحاجون بأنه لاشيء يند عن اللغة ، وما في النص الأدبي من إبداعات يمكن رصده — وصيده — في شبكة اللغة .

فلنفترض — رغبت في التصالح — هذه الفرضية التالية ، وهي فرضية ربما تملك — في الوقت نفسه — برهانها .

إذا كانت الخطوة الأولى لاتجادل في أن هناك تواشجا متزامنا بين الفكر واللغة ، فإن الخطوة التالية لهذا التواشج تكون في الرؤية الفنية والتي تعتبر منطقية اللغة ، وتهاجر إلى منطقة المشاعر والوجدان ، حيث تكون رحلة المبدع إليها هي منتجه وغايته ، ومن ثم فهناك تخالف وتوافق أو تتابع وتقاطع بين «اللغة» و«فنية» النص نفسه .

وعليه فإن حاجة «شبكة اللغة» تحتاج إلى بعض من الرؤية وشيء من الأناة فمبدع النص لاتتصلب رؤيته داخل هذه الشبكة ، وإنما تتجاوز رؤيته حدودها المرسومة بصرامة ،

الإبداعات وتقويمها على حسب علاقتها بالوضع الاجتماعية ، وكان الأدب مجرد انعكاس لشريحة اجتماعية معينة ، ومثيل مقابل تماما لبنية اجتماعية بعينها ، وعلى محال النص — هنا — البحث عن «معنى محدد» يمثل هذا النص ، وعليه فإن «النص» الذي لا يبين عن هذا «المعنى المحدد» هونص رديء ، وهنا يصبح الغموض رداءة ، ومن ثم إذا تم — على حسب هذا المنظور «الغثوة» على هذا «المعنى» فإن النصوص الجيدة تتساوى مع النصوص الرديئة ، فكل الصيد في جوف المعنى .

وفي سبيل العثور على الكنز المفقود : المعنى ، يبعد الاهتمام بتاريخ الأدب ، فربما تفيد السيرة الذاتية للمؤلف ، وربما تمد محال النص بإفادات ولئن كانت جزئية أو ثانوية ، ولكن الأهم هنا هو تفحص العمل الأدبي من خلال صلته بالواقع الاجتماعي في صورته الأشمل والأعم والتي تتعدى حدود الرؤية الفردية .

إن طموحات تكمن وراء المنظور السابق ، ولكنها لم تتحقق فقد اكتفى هذا المنظور برغم ملامسه ضئيلة للبعد الجمالي ، برصد مبسر للمشكلات الاجتماعية وانعكاساتها في النص .

إن لكل علم حدوده ، ولكن هذه الحدود — ولانكران لهذا — ذات طبيعة مرنة ، فهي أشبه بخطوط زلزال متحركة تتلاصق وتتفصم ، وتمتد وتتواصل . وهنا يمكن للحدود الأدبية أن تتداخل ، وأن تتشكل لها ملامح متجددة ، ومن ثم فلا نكران لتواصل حميم ، تتلاقى خطوطه على خارطة المعارف الإنسانية ، لكن الأمر له وجه آخر ، فلا يعنى ذلك

وتتعدى خيريتها الملتفة حول نفسها ، لتنتقل إلى ما يحيط بصورة الوجود ، حيث تتعقد الدلالات ، وتتراكي المشاعر وتتمازج لغة الفكر ولغة الوجدان ، وحيث يكون التكتيف على هاجس المعنى لا المعنى ، وعلى مخالطة الأداء وليس على جهامة المباشرة ، وعلى خلق تصورات وليس على استنساخ تعبيرات .

ينضاف إلى ذلك كله — بالضرورة — تغيرات الشكل اللغوي الذي يختلف من عصر إلى عصر ، وتحولات البنية الأدائية والتركيبية ، ومن ثم فالناقد المنفصم الأفق حين يحلل نصا أدبيا ، فإنه يضع في حسابه الصيغ الأدبية التي كانت سائدة في عصر ما ، ويضع في حسابه — أيضا — معايير المعطى الأدبي في تلك الفترة ، ولعلنا نذكر من تحليلات عرضنا لوجهتها فيما سبق أنها لانتهم بالجانب التاريخي ، في حين أنه قد يفيد ، أو يكشف عن جذور أولى للداء الفني في تشكيلاته الجمالية .

إن النص الجيد في ثرائه واكتنازه بمعطياته ، يتجاوز التحليل السطحي ، والذي يظن — توهمًا وخطأ بين الأشياء — أن ما يبدو على سطح النص ، ومحاولة تصنع نتائج منه هو كل ما في النص .

إن النص يظل — كذلك متأبيا على احادية التحليل و«علمانية» التفسير ، فهو روح إنساني ، وليس جسدا لغويا فقط ، ومن ثم فإن إحصاء ما يبدو على جسد النص ، والعكوف — فقط — على تحليله ، يظل منفصلا عن «روح» الإبداع المتلبسة بذلك الجسد ، وذلك الروح يظل جوهرها له تعيينه الخاص به ، فالشعر فن إنساني ، ونشاط

روحي، ينغرس في كنه الذات الإنسانية، وهي ذات شديدة التعقيد، كثيفة التركيب ومن ثم فالإبداع — شعرا أو نثرا — لا يمكن أن نستكشف ماهيته بسجود إحصاءات مفترضة من العلوم الرياضية. فالحقيقة جد مختلفة بين البرهان الرياضي ووسائله، وبين البرهان الشعري أو الحقيقة الشعرية وهناك — أيضا — مفارق واضحة بين ماهو نتاج مشاعر ووجدان، وبين ماهو نتاج نشاط ذهني وتجريد فكري.

إن المقولة الدائمة: كل قراءة هي قراءة خاطئة، إنما تعني أن كل قارئ يضيف بعدا إلى النص، قد يتقارب أو يتجاوز أو يتباعد مع قراءة أخرى، وهذا التعدد في القراءة هو الذي يمنح النص — الجيد — حياة معتدة، مادام قادرا على تجاوز — البعد الواحد، والذي هو نقيصة تلتصق بالنصوص الرديئة، والتي تنزلق بسرعة نحو معنى محدد، والقارئ الجيد يكشف زيفها من سطورها الأولى، بينما يتجاوز النص الجيد مضمونه الحرق فهو خلق مستمر ووجود متجدد من خلال قراءات متعددة، ومن هنا تصعب على حذر — خوفا من التعميم — هذه المقولات:

— دع النص يتحدث عن نفسه.

— المؤلفون يقولون، والنصوص تخفي، والقراءات تستكشف.

ومن ثم فالقراءة تضيف بعدا يتجاوز محدودية النص المائل في تشكله، وتخلق فضاء زمنيا يتكون في فعل القراءة نفسه. حيث يتولى القارئ ملء الفراغات الزمنية، وسد الفجوات والتي بها يتمثل أو يتشكل حدث آخر، أو أحداث أخرى. وكان قراءة النص تعني — في الوقت نفسه.

إعادة تركيب له مستعدة من خيراتنا ومستقاة من تجاربنا.

وهذا الفضاء الأدبي أساسه التأويل، وليس هناك تأويل واحد يتساوى تماما مع سواه، وذلك بسبب تعدد القراءات، شريطة التنبه إلى أن النص موضوعه النص، وعلى النص أن يتكلم. ومع ملاحظة أن النص ليس مفتحا ينتهي بمختتم، وبينهما يتحقق «مضمون» ماثوويه أية رسالة، وتتم إضافة المرسل إليه بفحوى الرسالة.

إنه — النص — استمرارية قبل مفتحة ويعد مختمته، وإنه أشبه بانبثاق ضوئية تلمع اشعتها — والتي كانت قبل — وتظل تنفث إشعاعاتها، ثم تخفت وتتسحب، تاركة أطياف غلال وبنار أضواء ولعلها تلقى بوضوئها الآن على فضاء آخر، وعلى امتداد لغوي في نص آخر، وكأنها روح هائم، لا يتوقف إلا لينطلق، ولا يتجسد إلا ليختفي.

وفي الوقت نفسه لا يعني تعدد القراءات مشروعية التناظر والتناقض الحاد، لأنه إذا كانت كل قراءة لها قيمتها ومشروعيتها. إلا أن هناك ضوابط غير مرئية حتى لاتشيع الغفوى، فالنص مكتوب بلغة — مهما يكن التأويل لها إمكانات تتعدد ولاتتناقض، وتتكاثر ولاتتناقض.

ويصح القول — مع ذلك — بأن نصا متفردا، قد يتجاوز زمنيته، ويعبر حدود عصره إذا تملك طاقة لاستهلاكها زمنية عابرة، فيقول من طاقاته المخترنة ما يتيح له أن يتجاوز مع قراءات أخرى عبر مستجدات زمنية تالية، فالمعلاقات اللغوية في سيق النص بها فاعليتها المتشعبة في

كينونتها، والتي تعدد فكرة كين النص حقيقة واحدة، ومن هنا يظل «الاحتمال» هو الركيزة المرجعية للنص، وتظل المعاني — لا المعنى الواحد — هي الاحتمالات الواردة والمتجددة.

ومن ثم فالنص — بالشروط السابقة — يستطيع في أوجهه المتحركة أن يكشف عن إحداها خلال عصر بعينه، ومن خلال رؤية خاصة تركز الضوء على جانب من تلك الأوجه المتعددة، ويمكن لهذا النص نفسه أن يشارك في «العبية» نفسها، حينما يركب — ومنه — وجه آخر، وجميع ذلك مشروط — بالضرورة — بالمؤول والمتاويل. المفسر للنص والنص نفسه. فعل الأول ألا يكون مدعيا أو مزيفا، وعلى الثاني أن يمتلك تلك الطاقات التي اشرنا إليها، والتي تكون — كذلك — مكتنزة برؤى متعددة، وإذا اخفق كلاهما انفضح زيف المفسر، وتعرّت رداءة المفسر.

ففي المبنى الشعري المتكوى على ما اصطلح على رسمه بالرمزية، يكون النص — على سبيل المثال — في صورته الكلية أشبه بقناع لغوي لشتات فكري، ينبثق في تيارات لاتدرك منفصلة، وإنما يتلاحق البنى اللغوية، وتتابع الصور الإيحائية في تمازجها أو تشابكها، يتحقق في نهاية الحواف تجسيد لمشاعر معينة، وكل ذلك يتم في لحظات تتغير بتغير حركة الصور على حسب مرورها في الزمن.

ومن ثم فإن الخيال الجموح قد يشكل الفكرة — أو الأفكار والمعاني — في تراكيب رامزة في تفاعل رفيف يسرب فيما وراء السطح اللغوي، ويعكف على بث صور تنفث من إसार

الذهنية ، ولا يعنى ذلك نفيا للفكر لأن الفكر — هنا يتلبس أو يتجسد في ذلك الخيال الفكرى إن جاز القول ، والذي هو انقلات من قسر محدودية معنى بعينه أو مضمون بذاته . إنه ذلك الخلق المستمر لتشكيلات تصويرية تتجاوز المدركات الواقعية المتكدسة في حرمية الرؤية المباشرة ، وذلك يحتاج — بالضرورة — إلى نفى الدلالات المستنسخة للغة ، حتى يندمج في نسيجها العالم والكلمات ، وتزول الحواجز بينهما .

وذلك يختلف عما ذكرناه في مفتتح القول عن تحليل يجعل سبيله صلب الرؤية على الصور المجازية للتقليب — فقط — عن أثر اللاوعى في خلقها ويكن النص عقد نفسية ، وكان مبدعه يذر مرضه النفسى في جملة التصويرية ، وتشكيلاتها الخيالية . وتظل — مع ذلك كله — تساؤلات خاطفة .

هل يكفى — لتحليل النص أو تأويله . النظر إلى الانساق اللغوية في بنية النص من غير تبصر إلى ماخلف هذا النظام اللغوى من تشابك وتفرق ، وتراقق وتخالف ، وما تؤديه مسير وانساق تكرارية وتتابعية ؟ ثم ألا يلزم — للمحلل أو المؤل — أن يحيط بمسئويات الاداء اللغوى الذى كل سائلا عبر زمنية النص ؟ وألا يحتاج كلاهما — أيضا إلى وعى بالمعايير الأدبية ، والتي كانت — في زمنية النص — عرفا أدبيا ، وألا يحتاج كلاهما — أيضا — إلى خبرة بإشكالية تلك المعايير الأدبية والتي لاستقر على حال واحدة ، فهي ذات مرونة ، تسمح دائما بدخول مفردات ، وتشكيل تركيبات ، وتنفي من مملكتها كذلك —

صيفا أخرى أضحت معالمها ونشف مأوها من طول دوراتها في رحلة الزمن ؟ وهل نستطيع القول إن فنية النص الجيد تشبه خطأ معتمدا لانتقبيه ببساطة متناهية تعتمد على جدول هنا وإحصاء هناك وإنما نستكشفه من خلال مرونة البصرى والفكرى والفنى على منحنيات السياق ، ومن هنا تكون محاولة الدقة والضبط لاقية لها .

ربما يريد على ذلك التساؤل بلن الدقة — مثلا — دليل الكمال ولكن من السهل الرد على الرد بأن الدقة مثلا — مرتبطة بسواها ، وليست عزلا لها عن غيرها ، فالعلاقات تتداخل وتتجزأ وتتناثر على محيط الدائرة السياقية ، والنص جميعه يحتضن تلك العلاقات ، ومن خلالها يتشكل ما يمكن أن نسميه «الحقيقة الشعرية» والتي تشد استجابتنا الشعرية تجاهها . وهذه الحقيقة الشعرية ليست أمرا متميزا ومتحددا ، وإنما يكفى أن تكون مثشبة في الكون الشعرى الذى تتجول فيه القصيدة أو النص . وهى في هذا التجوال تستثير حالة أو حالات نفسية وشعورية أو سواهما ، ولها — في الوقت نفسه — إيقاع انفعالى متميز . ولما كانت هذه الحقيقة بحسبانها لصيقة بالجسد العينى للنص في تعبيره عن الكل ، فإنه يستحيل القبض على دلالة واحدة ، نستطيع عزلها أو تجريدتها عن سواها .

إن الشعرية — أو الأدبية — هى ما يمكن أن نسميه بالضمير أو المسكوت عنه ، وهذا الضمير هو ما يثيره النص لدى متلقيه ، ومن هنا فهي تجاوز وتخط لأى تحليل أحادى يجعل سبيله — فقط — البحث عن خصائص

لغوية ، ولا ينفى ذلك — بالضرورة — قيمة هذا التحليل ، ولكنه بالضرورة أيضا — لا يلقى بمقتربات قراءة النص .

ومن هنا يكون التأويل مشروعا ومطلوبا ، ومهما يتنوع أو يتعدد فإنه لا يلقى تأويلا سواء ، ولا يهدر مضرا غيره ؛ لأن المعجم اللغوى — هنا — يتوقف عن إمدادنا بما نوده ، وتظل الدلالات أشبه بهامشيات معجمية ، تتولد أطيافها من مختلف دلالات معجمية أخرى .

وبعد . فليست صلابة وفعالية «النص» هى التى تؤدى — فقط — إلى تفرده وتميزه ، فله إلى جانب ذلك المعطى الجمالى الذى لا بد من تحقصه ، وتحليل طاقته الإبداعية ، ومن ثم لامعنى للفصل بين هالة أسلوبية الخارجية وبين لب الدلالات المطروحة من خلال هذا الاداء ، ولامعنى — كذلك — إلى افتراض فكرة قبلية تسبق اللغة ، ولا محل للفصل بين الفكرة وما ينفلها من تعبير ، فاللغة مجموعة من السبل التعبيرية التى تتزامن مع الفكرة أو الأفكار .

وربما تثار إشكالية النص «المكتوب» والنص «المقروء» فمن المتفق عليه أن تقديم قصيدة ما بطريقة مكتوبة إنما لا يعبر عن تلك القصيدة إلا بصورة جزئية من ناحية أنها تعبير كلامى ، أما إن قرئ «الشعر» فإن سؤالا ملحا يطن عن نفسه : قراءة من تلك ؟ وأى قراءة هى الصداقة ؟ وهذا السؤال قد يبدو غالبا من الأمثلة المضللة ، مع أنه لا يمكن أن ننكر أن فاعلية «النص» تكتسب حرارة خاصة عن طريق ادائه ، ولأجل ذلك فإنه يمكن أن تؤدى

قصيدة ما بطرائق مختلفة على لسان
عدة مؤدين ، حيث نجد أن كلا منهم
يضغط على وجه من أوجه القصيدة .
فذلك يهتم بالإيقاع النغمي ، وذلك يهتم
بالأجزاء السيمانتيقية ، وثالث يهتم أو
يركز على التركيبات الشعرية .

ومهما يكن من جدل حول هذه
النقطة ، وبغض النظر عن قارئ
النص ، فسوف تظل للنص بنيته غير
المتغيرة ، وله — كذلك — خواصه
السمعية التي يكمل بها ككل .

إن تلك البنية الخاصة بالنص لها
تميزها الأدائي على حسب مقصدها
التعبيري أو مقصدها التأثري ،
ويتضح ذلك — على سبيل المثال —

فيما يختص أو يتصل ببناء الجملة .
إن الجملة التعبيرية جملة تأملية مهمة
بربط الفكرة بأسبابها ونتائجها ، وهذا
يجعلنا نتوقع جملة أو جملا غنية
بالدلالات ، ولها — كذلك — تميز
ووضوح ، فما دام الفكر قد بلغ
حصافته ، ومادامت العناصر أصبحت
مرئية وممزوجة بعناية فإننا سنحصل
على جملة متأنزة ، تمتلك نماء منتظما ،
وهو نماء خال — في الوقت نفسه — من
أية تناقضات أو نقوض ، ومن ثم تنشأ
وتتشكل النغمة المتدرجة ، والإيقاع
السلس ، وجميع ذلك يتوآكب مع
انسجام الإيحاء المتوازن مع وحدة
«النص» ، ومع حركة «الفكر» الذي

ينظم تماسكه ، في حين أن النسق
التأثري مهما في أدائه عقد صلات
تبعية بين السبب والمسبب ، سيميل —
بالضرورة — إلى جمل قصيرة ، فهو
يعمد — أساسا — إلى تجميع المواقف
حسبما تصل — مباشرة — إلى
الإحساس ، ومن ثم يترك لكل على حدة
وتحدث تناقضات نغمية متكررة ، تعد
إلى شحذ الملاحظة وتحفز الإدراك ،
واستثارة الشعور .

ولعله — على رغم كل ما قيل — فإنه
يصدق القول بأن الشعر ليس البحر ،
وإنما هو صوت البحر ، وليس الورد ،
وإنما رائحة الورد ، وليس المعنى وإنما
هاجس المعنى ■



**رؤية تجد في التجريد تخلصاً
من الثثرة حول الفكر، وتصويراً
للحقيقة في لبها مع إسقاط الظاهر
المخادع المعوق لرؤيتها .**

قا أدخل معرضاً للفنان
كتعان . أصعد درجات مبنى
« أخبار اليوم » وليس لي وجهة سوى
مكتبه أو على الأصح ورشة رسمه .
أغمض عيني : هل تراسلت وأحببت فنا
في حياتي كما تراسلت مع فن كتعان ؟
هل اتسقت روحاً وقلباً وعقلاً كما اتسق
كلما جلست وسط البحر الزاخر المليء
بانتاجات كتعان الثرية الصادقة
الخصبة ؟

التجريد والكولاج - بأطواره وتنوع
خاماته وأساليبه - ولسات تشخيص
نادرة باقية من مرحلته الأولى اتسام
عنها فيجيب :

« أغلقت مرحلة التشخيص منذ
الخمسينيات ولا أرى لي عودة إليها .
التشخيص : بئر للحقيقة وتحديد وقح
للإبعاد . حين تركت التشخيص كنت قد
وصلت إلى الإسلام واعتقد أن شهادة
التوحيد التي أعلنتها كانت مع أول لوحة
تجريدية أتممتها ! التجريد لا ينتسب
إلى الجراء كما ظن الفنان بيكار هازلاً أو
جاداً : التجريد لا يعنى السلب لكنه
يعنى التخلص من الثثرة حول الفكرة .
يعنى تصوير الحقيقة في لبها مع إسقاط
الظاهر المادى المخادع المعوق لرؤيتها

واستشعارها . وهذا هو جوهر العقل
الإسلامى ومنطلق تعامله مع الكون
وأشنيائه المرنية واللامرنية . العقل
الإسلامى - ومن ورائه توجيهات
العقيدة - يسقط التجسيد أو
التشخيص كوسيلة للمعرفة ولذلك
فالتفوق من النحت في الإسلام لم يكن
موقفاً ضد الوثنية فقط بل موقفاً ضد
ظاهر الأشياء ، لأن ظاهر الشيء ليس
حقيقته . العقل الإسلامى يتربى على
الإيمان بالله إله واحد وحقيقة لا يمكن
أن تتجسد ولو بالتصور فالآية الكريمة
تقول « ليس كمثله شيء » وهى بذلك
تعلم المسلم كيف يؤمن بالله حقيقة
مجردة ، ولذلك مع تصريح تصوير
الرسول صلى الله عليه وسلم وأهل بيته
والصحابية ، عرف الفن الإسلامى منذ
البداية التعبير المجرى البعيد عن
التجسيد والتصوير الشكلى للمخلوقات
كلها وكانت الحلول التى طرحتها
التعبيرات الفنية الإسلامية تعتمد على
الوحدة الزخرفية وعلى تشكيلات الحرف
والكلمة . المدى الأبعد المتطور من هذا
المنطلق هو ما حاولت الأبحث عنه طوال
رحلتى الفنية منذ بداية الخمسينيات
حتى الآن والتي بلغت أوجها خلال
الستينيات حين أفرغ المشاهد من معرضي

صافى ناز كاظم

فن إسلامي

بأخبار اليوم التشكيل بالخشب
والمسامير . لم يفهمنى أحد وقتها مع
اننى كنت أريد أن أقول للمشاهد
المصرى : عد إلى منهج عقلك التجريدى
الذى درّبك عليه الإسلام ولا تنظر إلى
الخامة بشكلها الظاهرى بل انظر إلى
دلالة موقعها في هذا التكوين الجديد
وحرر عينيك من دائرة التشخيص
الضيق .

اعتمد كنعان في كلامه على معرفتى
أن المراحل القديمة التى قدم فيها الفنان
المسلم في بعض البلاد مثل تركيا وإيران
والهند والعراق فناً تشخيصياً ، كان
فيها الفنان مسلماً لكن فنه لم يكن
كذلك ، بل كان متأثراً بقراءه السابق عن
الإسلام .

منير كنعان : مولود في ١٣ فبراير
١٩١٩ وبدأ عمله في الفن قبل أن يتجاوز
العشرين . عرفته صحف دار الهلال
رساماً بارعاً يتقن لوحات « البورتريه »
وتسجيل مشاهد الناس في المحاكم
والأسواق وسائر التجمعات البشرية .
لا ينمّم ولا يزدق ، بل يبدو كأنه يخط
بالفرشاة خيوط حرة قوية وحاسمة
تتبع منها الوجه المشع وخصلات شعر
كأسنة اللهب وبمضات عين لا تنطفئ .

كولاج - العمل الفني الذى حصل على الجائزة الأولى في أول بيبال عربى أقيم في القاهرة ١٩٨٤ .

شعلتها وأصابع يد تبدو وحدها كأنها كائن حي قائم بذاته . حضور أسر لخطوطه في التشخيص ، لكن هذا الفن - الذى يسميه كنعان « الفن للصحافة » - كان على كنعان أن يهرب منه حتى لا يقع في فخه فيتبدد طاقته الإبداعية الكامنة في أساد التشخيص التى مهما اتسعت تظل محدودة وسطحية .

مع العمل المرهق والتجارب المستمرة المضنية والعناء الذى هو أهم دعائم شخصية كنعان يلتقى مع التجريد في أول لوحة تجريدية يخرجها عام ١٩٤٦ ، وتستمر مشاركاته بتجاربه الجديدة في معرض الربيع بقاعة الفن بالقاهرة أعوام ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ومع جماعة « الفن والحرة » عام ٥٦ ثم جماعة « نحو المجهول » في القاعة الثقافية عام ٥٩ . ويعدنا تبدأ معارضة الشخصية مع أعوام ٦٠ ، ٦١ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٩ التى تثير حوله الجدل الساخن وتترك غير مرضى عنه من قبيلتين تحزبان ضده لأنه لا ينتمى إلى أى منهما :

● قبيلة الأكاديميين الذين شتموا بأنوفهم لا يريدون أن يتحركوا خط دافعهم الأول والآخر إلا وهو : التشخيص ، لأنهم بتدريباتهم الأكاديمية التى تنسم بالتجمد والجبن لا يريدون الإبحار نحو القارات المجهولة : اللهم إلا بعد أن تشبّل لها الخراط وتحدد لها المقاييس والمعايير .

لم يرض الأكاديميون عن كنعان أبداً لأنه لم يتعلم الفن في جامعة أو أكاديمية بل نبش صخر المعرفة باظافره وحده ولذلك أخرج الأكاديميون كنعان من

دائرة إعلامهم وتقييماتهم النقدية . بل إنهم حين فاز عام ١٩٨٤ لمصر بالمركز الأول في الحشد الدولى للفن التشكيلي على مستوى فناني الوطن العربي ، الذى بلغ حجم تمثيلهم ١٢ دولة عدد ١٢٨ فناناً من كبار فناني حركة التشكيليين العرب ، وكان الحكام ١٦ حكماً من العرب وثلاثة عالميين من إيطاليا والنرويج ١ . خرجوا بحملة من « الشجب » و « الإدانة » والكلام الضخم وأصدروا « بياناً » (!!!) بدا كأنه صادر من « جبهة الثوار التشخيصيين - جثت » ضد نقيب التشكيليين في ذلك الوقت وهو دكتور صالح رضا هدوده فيه بأنه لن ينتخب مرة أخرى لأنه دافع عن إعطاء الجائزة للفنان كنعان عن إحد أعماله التجريدية ! واستخدمت في الحملة كلمات مثل « المضمون الاجتماعي » و « النقاد المستوردين » - في إشارة إلى وجود نقاد دوليين في التحكيم بنسبة ٣ إلى ١٩ من العرب - ونددوا بـ « التجريد العبثي واللامبالاة » لصالح « الواقعية الجادة » - هذه الكلمة المبتذلة التى لم تقدم لحركة الفن التشكيلي إلا الجمود والخطابة والحرفية والشعارات الطنانة المستهلكة وكانت جواز المرور لأقل الفنانين موهبة وعطاء - وتضمنت الحملة فقرة مثل : « وقد أعطيت الجائزة الأولى تصوير لأكثر اللوحات تجريداً مجرد تشكيلات من أوراق الصحف العربية والأجنبية الملصقة من فوقها مساحات أخرى سوداء أو ملونة لا معنى لها ... » بعدها أوردت فقرة من خطاب لرئيس الجمهورية استنخدمها الكاتب في غير سياقها للإرهاب وممارسة الابتزاز على الفن والفنانين حيث بدت الفقرة كأنها تطالب السلطة باستصدار قانون

استثنائي لاعتقال الفنان المتلبس بالتجريد كأن استدعاء السلطة أصبح من ضمن مهمات الناقد الفنى . ووقتها لم أستغرب هذا الموقف المتعسف من « التجريد » أو من الفنان « كنعان » فهذا مرض قديم يتجدد في عورات موسمية مثل الحصى كلما سحت الفرصة ، ولكنى تعجبت أن يصل الهوس في التعصب حد إنكار أسلوب فنى معروف وشائع اسمه « الكولاج » في الإشارة إلى « مجرد تشكيلات من أوراق الصحف العربية والأجنبية الملصقة .. » كأن هذا إجراء خرج عن شروط الفن وقوانين الإبداع ناهيك عن المروق من مظلة الوطن والوصول إلى حد الضيافة القومية إذ وصل اتهام لوحة كنعان بأنها : « .. اتجاه عدائى صريح ضد الاتجاهات القومية والموضوعية .. » كما جاء في البيان الذى أصدرته مجموعة « جثت » !

وكانت القبيلة الثانية التى أنكرت كنعان دائماً هي : قبيلة الأيديولوجيين العلمانيين الذين شتموا بأنوفهم كذلك وأخفوا موهبتهم الضئيلة خلف رطانة خطابية ما أنزل الله بها من سلطان ، وتحدثت أعمالهم حول رموز محفوفة سرعان ما استهلكت وابتذلت فوقوا بعدها صغر اليدى . هؤلاء لم يكتفوا بكرهيتهم لكنعان فأنضموا إلى القبيلة الأولى وأنشدوا جميعاً مارش الاتهام العسكرى بعبيثية كنعان وعدميته ولا مضمونه .

وهكذا ظل - كنعان - ويظل في نوعه وحيداً لا يؤنسه سوى قلب مليء بالروى ويصدر جيشاً بالسعى نحو المجهول لاستطلاعه ، والمنهج الإسلامى في التفكير خارج أطر المادة وحدود الشكل يأخذ بيده مشجعاً يفتح أمامه الأفاق

ليرتع كيفما يشاء في رحلة الاستكشاف
للقيم الجمالية الخبيئة والتي تتجلى من
تتابع عمليتي الهدم والبناء .



من البدايات التي يعرفها محبو الفن
ومتذوقوه وتلامذته الصغار ، أن عالم
الفن الواسع يستمد حيويته - مثل
البحر - من تجديد موجاته التي لا تكف
في تدافعها وتلاحقها عن صفع الشاطئ
الساکن ولطمه بلا هوادة فتعطيه بعنفها
الجمال والنقاء والفيض ، وإلا صار
بركة راكدة يقع في قاعها السمك الميت
مع عفونة الطفيليات والأعشاب
والحشرات الزاحفة . وهذه الموجات
تأخذ قيمتها بالدرجة الأولى من كونها
« حركة » قد تعطي بذاتها « صيداً »
ثمينا أو ، في أقل تقدير ، تمهد
« لتوليد » موجة مثمرة .

ولقد جاءت موجة « التجريد » وقبلها
ومعها وبعدها ، موجة « السيريالية » -
فروق الواقعية « معبرتين عن فلسفة
ورؤية في محاولات للتفكير الإنساني
« تشجبان » الأسلوبين الفوتوغرافي
والتشخيصي وما يتفرع منهما ، لأنهما
في مسألتهما « التعبير الجاد عن
الواقع » خنقا في الواقع - الواقع
بخطوطهما الخارجية القاصرة التي
لا تلمس إلا الشكل الحسي للأشياء
الموتية متغافلان عن الأبعاد غير المرئية
للحقيقة التي تخوض في معرفة
« البصر » وتعصى عن معرفة
« البصيرة » . والجدل حول هذا
الموضوع الذي يختص بالأساليب
واللغة التشكيلية والتجريب من أجل
الوصول إلى حلول تساعد الإنسان على
دقة التعبير عن آلامه وآماله ، هذا
الجدل لا يدخل في نطاق لعبة « الفن
للفن » أم « الفن للحياة » ، وأنا أسمعها



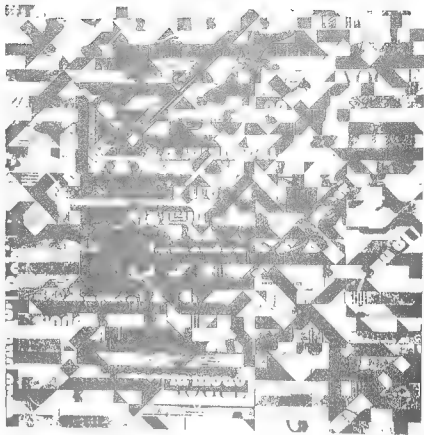
نعمان مبرح كبحار

« لعبة » لأن هذه المناقشة لم تكن قضية حقيقية في يوم من الأيام بل هي أشبه بطواحين دون كيشوت لاستنفاد طاقة الفنانين والمثقفين فيما لا فائدة فيه حتى يخرجوا منهكي القوى غير قادرين على إنجاز خطوات جذرية تنقلنا إلى بؤرة « خلاص » ملموس ، فكانت هذه القضية هي « اللعب » الفعلي بكل ما تعنى كلمة « لعب » من عدم ولا جدوى .

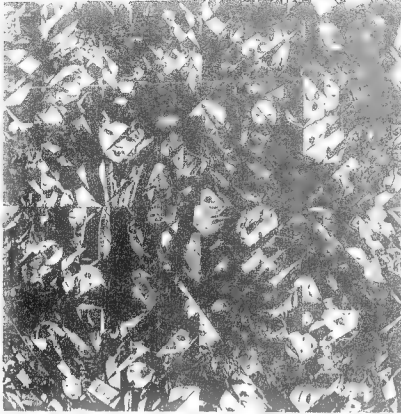
كل فن أصيل لم يبق إلا من أجل الحياة والإنسان وإلا لما كان فناً أو أصيلاً . لكن الحياة لم تكن أبداً « المنجل والمطرقة » كما لم تكن أبداً اللقطات التسجيلية لمعارك التاريخ الكبرى أو إنجازات النظم المستبدة للفنان ليُسخر فقط في التعبير عن سياساتها وإلا اعتبر مارقاً عبثياً ، عدمياً .. إلى آخر بهريز الاتهامات السوقية المستهلكة .

إن الحياة هي كل ما يمس الإنسان فرداً أو جماعة والفن كانت مهمته دائماً أن يكون دعوة للحرية وتصريح حياة الإنسان من كل ما يعوق انطلاقها الكريم السوى لتحقيق مبادئ « الحق والخير والعدل والجمال » تحقيقاً يستند قبل كل شيء إلى اعتبار الإنسان أكرم مخلوقات الله - « ولقد كرمنا بني آدم » صدق الله العظيم .

من حق كل جالس على شاطئ الفن أن يسبح مع الموجة التي تعجبه فهذه هي الحرية المنشودة ، والمرفوض أن تقتصر مجموعة موجة واحدة تركبها وتفرضها على البحر والسمك والشيطان مهددة ركاب السفن بالإغراق وقطع سبل الملاحة هذه « قرصنة » تنكراً طبيعة الفن وتشتمل منها نفس الفنان .



صربايت كولا - ١٩٦٨



هيروشيما مرة أخرى - بينالي البندقية .

تكاملت في تذوق مع أعمال كتعان . لم
أعد أستطيع أن أتذوق فنا خارج إطار
أسلوبه . ليس هذا فحسب ، بل إنني لم
أعد أستطيع أن أرى شيئاً بكيوننته
البديئية . جالسة في سيارة منتظرة أمام
بيت قديم له باب من الحديد الصدى .

مهمل . يعبره الناس بلا اكتراث لكنه
يستحوذ عليّ . متأملة غارقة في الصدا
ودرجات ألوانه : أخضرار وأحمرار
وريمادية وألوان أخرى لا أعرف كيف
أحددها : هذه الألوان لا يمكن أن تتولد
بهذا الجمال إلا من خلال عملية الصدا !
هذه جملي لكنها جملة لكتعان . إنه في
أدنى دأئنا : استاذي وأنا العليا في
الفن . هو الذي أعطاني الرصيد من
التدريب على كيفية النظر إلى اللوحة مع
صبر مبذول في مناقشات سخيفة أركت
عندي حاسة النقد ودفعنتني إلى دراسة
المسرح . التقيت به في مطلع شبابي عام
١٩٥٥ . ما من متحف دخلته أو صالة
عرض ارتدتها أو صفحات كتاب فن
قلبتة إلا وكان صوت كتعان في أدنى
دوما : « شايقة ! » هذه الصيحة
الكتعانية الكافية لكي اعتدل في
استعداد « الشوف » للفن وفق أصول
الرؤية الجادة والتناول السليم للعمل .

وقفت أمام حائط في بيتي « نشعت » فيه
المياه - كما يحدث عادة في بيوت مصرنا
المحروسة - قبل أن أسارع في استجلاب
من يصلحه ويعيده ناعما مصقولاً وقفت
أمام « التشكيل » الذي أنتجه
« النشع » وقلت : كم هو جميل ! لن
أفسده وأجعله ناعما مصقولاً !
وتركته . وحين جلست أتمامله في متعة
أدركت أن حصول « الصدا »
و « النشع » في عيني من قيمة سلبية إلى
إيجابية تجريبي على احترامها بعد أن
وهبني متعة جمالية ، وراء هذه الألفة

مصورات الأجسام والوجوه والطير :
التي ينفر منها العقل الإسلامي وتعلمها
النفس التي تريد أن تسبر الغور بعيداً
عن كذبان السطح ■

مع الصدا والنشع لوحات رأيتها في أحد
معارض كتعان .

علمني كتعان ألا أجد القبح إلا في
النمطية والمزيفات التشخيصية :

الخبز الحافي

تحليل جديد للخبز الحافي
براهما ، سيرة تاخذ شكلاً روائياً ،
لأن الكاتب يلجأ إلى التخيل
والحلم وإلى الانتقاء وعدم التقييد
بالتعاقب الزمني .

فا كنتُ قد سمعت عن محمد شكري وحياته الصعبة الفضائحية ، وقرأت له قصة ومقالة نقدية نُشرتَا بمجلة الآداب ببغروت ، قبل أن أراه . وفي سنة ١٩٧١ ، خلال عطلة الصيف ، التقيته صدفةً في شارع «باستور» بطنجة وهو يمسك رَسَنَ كلب ضخم ينضغ بالصحة والعافية . قدَّمَنِي إليه الصديق الذي يرافقني وتحادثنا ، ووقفاً ، عن الكلب وسلالته وعاداته ، فأعجبني كَوْنُ شكري ينطلق من المعيش واليوغى . ودُعته على أمل أن نلتقى بأحد المقاهي . كان انطباعي الأول مغايراً لانطباعات الذين التقوهُ من قبلي ، وأن رزائنه والجديّة التي تطبع كلامه خَطْمًا صورة الولد الشقي ، الحامل باستمرار شفرة موسى الخلاقة استعداداً للمعارك .

كنتُ أتردّد باستمرار على طنجة ، فأتيتُ لي فرصة التعرف على شكري بكيفية مُتدرّجة ، وسرعان ما اكتشفت - إلى جانب عناده الموروث وشرارته تجاه الحياة - قدرةً لافتةً على المناقشة وتَمَثُّل الأفكار والتجارب من منظوره الذاتي . إن ذاكرته القوية تُسَعِّف على استحضار ما عاشه وما قرأه - فيتحوّل كلامه إلى حكي

يمتزج فيه التخيل بالواقع وغالباً ما يتألق في جلسات الاصدقاء وسهراتهم من خلال قدرته الحكائية الشفوية
 في سنة 1973 (١٩٧٣) طلبت أن أقرأ النص العربي للخبز الحافي بعد أن انتهى من كتابته وترجمته إلى الإنجليزية بمساعدة بول بُولز . عندما قرأت النص وجدته يستحق الاهتمام والنشر لأنه كان يحمل ، آنذاك ، جديداً إلى الإنتاج الأدبي المغربي المكتوب بالعربية والفرنسية على السواء .

كانت الساحة الأدبية ، عندنا ، في بداية السبعينيات ، تُراوح بين الواقعية والالتزام ، وبين محاولات تجريبية خَجُول تسعى إلى أن تعيد الاعتبار للكتابة والتشكيل وتمييز ملفوظات القول الأدبي . وكانت أغلبية الكُتّاب تنتمي إلى الحقل التعليمي والجامعي بخاصة ، وتستوحى نماذج مشرقية وغربية تمثل الطليعة الأدبية آنذاك وكانت الروايات التي نُشرت إلى ذلك الحين ، تهتم بإعادة رسم مُشاهد من تاريخ الكفاح الوطني ، ومن طقوس الحياة الاجتماعية وأُنشُرَ أخاصات القيم عبر الوجود الاستعماري وتأثيرات الثقافة . من ثم

محمد براهمة

ناقد مغربي وأستاذ في كلية الآداب ، جامعة الرباط ، له عدة أعمال نقدية وأدبية وترجمات منها « محمد مندور والنقد الأدبي » و« لعبة النسيان » و« الخطاب الروائي » .

بعد مرور عشرين سنة

وجدت في «الخبز الحالك» وفي بعض قصص شكري صوتاً مفاييراً ، يستوحى مقرباً آخر هو مغرب المهتمين والمتروكين على الحساب والمحرومين من حنان الأسرة وحماية الإيديولوجيا الوطنية . صوت شكري فيما بُدأ آنذاك ، أكثر جذرية وعُرباً من صوتين آخرين يلتقيان معه في كثير من الشروط الاجتماعية وفي جراحة اللغة وروح التصرد ، قصد محمد زلفازف (كان قد نشر «المراة والسودة» سنة ١٩٧١) وإدريس الخوري (نشر «الحزن في الراس وفي القلب سنة ١٩٧٠) .

كان صوت شكري كأنما هو مات من عالم آت ، ليذكرنا بأوضاع تناسيناها ونحن في غمرة الجري وراء «الغد الأفضل» وعُرف أناشيد التحرر .. جاء صوته بسيطاً نافذاً يقول :

«حين يشتد عى الجوع ، أخرج إلى حى عى قُطِيط أفتش في المزابل عن بقايا ما يؤكل . وجدت طفلاً يقاتل من المزابل مثلى ، في راسه وأطرافه بُقود ، حافى القدمين ، وثيابه متقوية . قال لى : مزابل المدينة أحسن من مزابل حيّنا . زيل النصارى أحسن من زيل المسلمين» .



وبعض الصوت متحدًا عن علاقته الفظيعة مع أبيه ، وعن حرمانه ومغامراته الجنسية والحياتية بتلقائية أسرة تُعيد تكوين فترة هامة من الحياة اليومية في شمال المغرب خلال الأربعينيات والخمسينيات ، من زاوية ما كان لنا أن نسمع وجهتها نَوَؤُاْ شكرى لم يتعلَّم القراءة والكتابة وهو في العشرين من عمره . وجدتُ أنَّ «الخبز الحافي» وكذلك بعض قصصه القصيرة كأنما تقول للكتاب المغاربة المثقفين : «ما عشت لا يُشبه ما تقرأونه في الكتب» .

وبالفعل ، فقد كان الأدب المغربي الفَنِّي بحاجة إلى تلك النغمة النابعة من الحضيض ، الصادرة عن أحشاء ذات عاشت عنف القهر وآلام التسخير ، ودكتاتورية الأب .. كنا بحاجة إلى نصوص شكرى حتى لا نظل في محالوتنا لتطوير الأدب المغربي ، إلى تأليه الكتابة وهذيان اللغة ، ومحاكاة الأشكال الطلائعية لكن هذا لا يعنى أن نصوص شكرى تقتصر في قيعتها ، على طابع الشهادة أو الوثيقة الاجتماعية ، بل إن هذا العصامي الوافد على الكتابة في سن متأخرة نسبياً ، استطاع أن يلتقط حساً حديثاً لافتاً ، للنظر ، كما استطاع أن يُسهم مع آخرين ، في بلورة طريقة متميِّزة في الكتابة لذلك فإننا لا أتفق معه فيما صرَّح به خلال ندوة الرواية العربية بفاس (١٩٧٩) : «إنَّ ما كتبتُه في هذه السيرة اعتبره وثيقة اجتماعية وليس أدباً ، عن مرحلة معينة آثارها السيرة مازالت تُنقَّر مجتمعتنا» .

اقتناعي بالقيمة الأدبية للخبز الحافي ولقصصه القصيرة ، هو ما دفعني إلى البحث عن ناشر ، فبدأت بنشر الفصل

الأول في سيرته الذاتية بمجلة «أفاق» عندما تحمَّلت المسؤولية الأساسية في اتحاد كتَّاب المغرب سنة ١٩٧٦ ، ثم سلَّمتُ نسخة من المخطوط للدكتور سهيل ادريس ببيروت ، لكنه اعتذر عن نشره خوفاً من ردود فعل الرقابة . وفي سنة ١٩٧٩ ، نشر الطاهر بنجلون مقالة بجريدة لوموند عن الأدب المغربي ، أشار فيها إلى أنَّ الخبز الحافي «هو نصٌّ شغوى تَرْجَمُهُ بولز مقلماً تَرْجِمَ للشُّراوى ، والمرايط ؛ فاتصلتُ بالطاهر بنجلون وصَحَّحتُ له خطأه ، وأبلغته غضب شكرى من هذا التصنيف ، واقترحتُ عليه أن يقرأ المخطوط في أصله العربي ، فقد يعجبه فيترجمه إلى الفرنسية . وبالفعل ، أُنشرت وتَسلطى في الصلح بين شكرى والطاهر ، وتَواتَرَاْ على إنجاز الترجمة انطلاقاً من النص العربي» .

بعد نجاح الترجمة الفرنسية : أقدم شكرى على نشر «الخبز الحافي» على حساب الخاص بالمغرب ؛ فكان نجاحاً ملحوظاً إذ باع ١٨٠٠٠ نسخة في فترة وجيزة قبل أن تُمنَّع الرقابة الكتاب . وخلال المناقشات التي نظمها اتحاد كتَّاب المغرب حول «الخبز الحافي» بحضور المؤلف ، وفي عدَّة مُدن ، كان الإقبال كبيراً والحوار ساخناً ومثيراً ، لا أظن أن نصّاً أدبياً مغربياً قد خطى بهما من قبل . وقد ألفت نظري في تلك اللقاءات ، أن معظم الحاضرين كانوا من المراهقين والشباب الذين تعاطفوا مع الكتاب ، واتخذوه منطلقاً للحديث عن مشكلاتهم وشعورهم بالحرمان .

يجب أن نتساءل ، إذن ، عن الأسباب - التي جعلت تُلَقَّى الجمهور للخبز الحافي يأخذ هذا الحجم وهذا الاهتمام : هل يرجع الأمر إلى الطابع

الفصائحي وإلى ترويض الترجمات الأجنبية (خاصة الفرنسية ومشاركة شكرى في برنامج أبو ستروف) للكتاب كما يذهب البعض ، أم أن الأمر يعود إلى توفر النص على عناصر فنيّة وتيماتيكية تستجيب لانتظار لَدَى التخييل الاجتماعي ؟

إننى أميل إلى هذا الاعتبار الأخير ، وانطلاقاً منه أقدم عناصر لقراءة الخبز الحافي .

لا يُمكن أن نقرأ الخبز الحافي وكأنه نص مُغلَق ذو دلالات مُحاطة تنبثق في تحليل عناصر التركيب الفني واللغوي ، بل إن طبيعة النص السيرة ذاتية ، تُوجِّهنا نحو قراءة إحصائية بالاعتبار السياق الدَّولى والعلائقي عَنَرِ النَّصِيَّة التي تُعْهِ الدلالات والإحالات من هذا المنظور اتوقف عند الفضاء الأوتوبيوغرافي ؛ ثم عند أهم التيمات الموجَّهة للتأويل .

(١)الفضاء الأوتوبيوغرافي : تأخذ السيرة ، هنا ، شكلاً روائياً أن الكاتب يلجأ إلى التخييل والحلم وإلى الانتقاء وعدم التقيّد بالتعاقب الزمني . وما يزيد أيضاً في الطابع التخيلي لهذه السيرة الذاتية ، هو أن كاتبها الذي كان يجهل الكتابة إلى سن العشرين يأتي إلى الأدب مُفْتُوناً بما قرأه من نصوص لِكُتَّاب «ملعونين» لمستُ جُروحهم وحركت أشجانه ، فهو لا يكتب ليصور واقع حياته ، ولكن ليعيد تشخيصها .

ويتروَّع مجموع الفضاء الأوتوبيوغرافي على ثلاثة محاور : الأسرة ، الجنس ، العمل . وكل مجال من هذه المجالات اكتشفه الطفل شكرى مُشَوَّعاً : فالأسرة جحيم في ظل الأب القاسي ، القاتل لأحد أبنائه ، والجنس

يتمثل في جسد متعمر أو شذوذ أو الخوف من الاغتصاب ، والعمر يقتصر على التهرب أو التعهر أو السخرة المجفة .. من ثم فإن الطفل شكرى ينتقل مباشرة إلى عالم الكبار وإلى منطقة المسكوت عنه في مجتمع المؤسسات ، يعيش معركة الكفاح من أجل البقاء ونسب قوانين يحكمها منطق العنف والذلة وبريق المال . إلا أن تشخيص الخبز الحائ لهذه العلائق المشوهة يكتسب خصوصية نوعية ، لأنه مزج بين ذات الكاتب وذوات المهشين ولوحات من السلوك الاجتماعي . من ثم فإن الفضاء لا نعثر عليه في كتب التاريخ ولا في الدراسات السوسولوجية ، كأنما هذه السيرة الذاتية تحمل إلينا صوت شخص كأن في عداد المدومين (كان أمياً هُمُشاً) ثم بُعث فجأة حاملاً شهادته وقلمه ليكتب عن أناس وخيوات وحقية كانت هي الأخرى ، بالنسبة لنا ، مدسوة تحت ركام الخطابات الايديولوجية التعميمية . لأجل ذلك فإن فضاء الخبز الحائ ، بالرغم من واقعيته ومجتمعته ، يبدو لي فضاءً متخيلاً انتزع حياته من منطقة العدم والإعدام ... ومن ثم نكهته الوحقة ، الصادمة للقيم التقليدية وللماضعات السائدة . إن علاقة الكاتب بما فيه خالية من الخجل أو التكرار . فهو يأخذ على العائق ويصوره بحبه وبدون أن يخفى شيئاً . وهل يستطيع أن يخفى حتى لو أراد ؟ إن إخفاء وقائع حياته مؤنّاه لإغناء جسده ووجوده اللذين انتصرا في المغامرة تحديداً لأنهما أدركا خطر القمع المميت وخطر النفاق الاجتماعي .

لكن هذا الفضاء ، بالرغم من مركزية ذات الكاتب فيه ، يتحول في النهاية إلى

فضاء معدد الشخص ، إلى فضاء جماعي تعمره وجوه كثيرة بدونها لا تستقيم المشاهدة الحكية . وكأن ما يحكيه شكرى عن نفسه ، أو يتخيله ، إنما هو حياة عامة تشمل ، ولكل الذين عايشهم أو صادقتهم في ساراه .

في التاويل

على ضوء الملاحظات السابقة ، فإن تاويل الخبز الحائ ، وكذلك زمن الأفكار وقصصه القصيرة يمكن أن يتم انطلاقاً من العناصر التالية :

(أ) تتميز كتابة شكرى بأنها ، على خلاف معظم النصوص المغربية ، لا تصدر عن تصور إيديولوجي مسبق ولا تحاول أن تدافع عن رؤية معينة .. إنها بالأحرى تشخيص الايديولوجيا حيث لا تتوقع غير الأجساد والسلوكيات والكلام ، ومن ثم فإن نصوصه تكون مدخلاً لقراءة جزء من التاريخ المسكوت عنه .

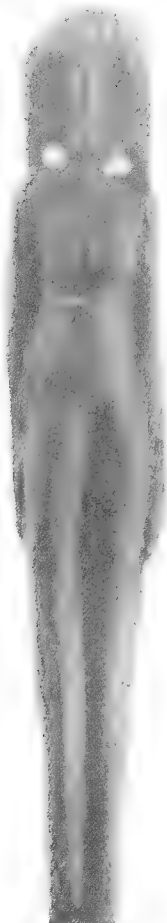
(ب) تتميز كتابة شكرى ! باقتصار واضح في التعبير وتركيب الجملة ، فتبدو باستراتيجيته كأنها تتوخى القبض على الأشياء وإعادة تركيب المشاهد المعيشة . لكن لغته المستعملة ، رغم سلامة تركيبها ، تستمد من الكلام العفوي ومن بنية الجملة الدارجة واستعادة عبارات بالريفية . وهذا ما ينقل التشخيص الواقعي إلى تشخيص أدبي باللغة ، يصلنا بعالم تخيلي قبل أن يخيلنا إلى عالم واقعي .

(ج) إن ما توحى به نصوص الخبز الحائ و « زمن الأخطاء » ، والشوق الداخر ، وقصص مجنون السورد « والخيمة » هو إعطاء الأسبوعية للكيونة على ما يجب أن يكون . وهذا

ما يضيئ على نصوصه طابع اللا أخلاقية . إلا أن الكيونة ، برغائنها وأشتهاءاتها وشروطها المادية والنفسية ، تستطيع فيما أرى - أن تُصوّف على استعادة الواقع المعقد واجترار المصالحة مع الذات والآخرين .

(د) إن المقارعة التي تستحق التسجيل والتي تساعدنا على فهم إقبال الجمهور القاريء بالمغرب على كتابات شكرى هو أن استجاءه للأربعينيات والخمسينيات أي الماضي قريب نسبياً ، غداً ، بعد الاستقلال ، يُكون مستقبلاً لجزء كبير من الشباب القاريء في الثمانينيات - ومعنى ذلك أن بنيات المجتمع المغربي تطورت باتجاه مُفْتَل زاد من سدّ الأبواب أمام الشباب ، ومن انتشار المخدرات وتُفَكُّ الآسر وتُفَاقم القمع والحرمان الجنسي وهذه المارقة عبر الكتابة الأدبية ، هي التي جعلت من ماضي شكرى مستقبلاً لشباب الثمانينيات والتسعينيات : إنه يحكي عما عاشه قبل الاستقلال لكن قراءه من الشباب يعيشون ذلك الماضي في حاضره . لذلك فإن شكرى بقدر ما ينتهك أفق انتظار مجتمع المؤسسات الذي منحه كتبه من التداول ، بقدر ما هو يستجيب لانتظار حقيقي عند المهشين بالرغم من أنهم أغلبية .

هكذا ، وبعد مرور عشرين سنة على كتابة الخبز الحائ فإن حضوره لا يزال ملموساً ، لأن الكتاب المغربية الشباب يُعَوْن جيداً أن تُعرية الذات (مثلاً فعل شكرى) جزء لا ينفصل عن الكتابة .. لا أقصد التعرية الجنسية بل تلك التي تواجه جميع الأسئلة بجِزاة عبر الذات أولاً ثم من خلال ما تُخصّده من تجارب المجتمع وطرائق الكتابة ■ .



نحت للفنان برسم نذق

الإيقاعات والبرؤى

١٥٠ كل هذه القسوة ، الفريد تيمبا كابولا . ترجمة ، عبد العظيم الورداسى -

١٦٤ غائب صوتك وغائبة يدى ، حلمى سالم - ١٧٤ ولد وبننت ،

محمد صالح - ١٧٦ حوارات : ذراع النشوة المقهور ،

محمد حافظ رجب - ١٨٢ كأننى أنا ، محمود الربيات .



لوحة للفنان صلاح عسكر

فأفريد تيمبا كابويولا المولود في ديسمبر ١٩٤٢ في مقاطعة ترانسكيى لأب يعمل في مناجم جنوب إفريقيا ، على نحو مشابه لعمال التراخيل ، حيث يخرج - على باب الله - ليعود بعد أسبوع أو شهر أو سنة ، مما جعل الشاعر لا يتذكره جيداً خاصة وأنه تولى في ١٩٤٧ فعلاً يتذكر سوى الجنازة والبقرة التى ذبحوها واتشاح أمه بالسواد وشعوره بالقهر والفرح ونشيجه دون أن يستطيع التحكم في نفسه . لحقت الأم بالأب بعد حوالى خمس سنوات ، لكنها كانت قد علمت ألفريد الكثير من الأمور المنزلية وكانت تقول له : « أريد أن أطمئن إلى أنك ستعى أخوانك عندما أموت » ، وعندما سألها ألفريد عن سبب إصرارها على تعليمه هو وليس أحد أخوته ، أجابته بأنها كانت تعتقد وهي حامل به أنها ستضع طفلة . كانت تعلمه الاعتماد على النفس وتزرع فيه الاستقلال ، وماتت دون سابق إنذار .

بعد أن اجتاز الشاعر المستوى السادس في المرحلة الابتدائية التحق بمدرسة التدريب المهني - قسم السباكة لمدة ثلاث سنوات ، وذهب الفتى إلى كابلتون فيل ليعمل سباكاً ويواجه الحياة بكل قسوتها وكل صعوبتها ، سرعان ما سئم السباكة ودخل عالم المصانع الكبيرة وعمل سائق رافعة شوكية في شركة دنلوب المعروفة في مجال إطارات

شهادة شاعر من جنوب أفريقيا

أفريد تيمبا كابويولا

ترجمة :

عبد العظيم الورداني

الشاعر الذى قضى في أحرأشها جزءاً كبيراً من حياته . كان الرجل عضواً في المؤتمر الوطنى الأفريقى - رابطة الشباب - منذ السادسة عشرة ، وكانت مطالبهم في غاية البساطة : جنوب أفريقيا واحدة دون تمييز بين أبيض وأسود . وكانت الغاية أحب الأماكن إلى نفس الشاعر حيث يستطيع رؤية كل المخلوقات العجيبة التى كانت تترد في حوانيت الجدات ، وحيث كانت مكاناً للتعلم ومشاهدة الطيور وهي ، تغدو خصاصاً وتروح بطائناً ، ملاحظة ملكة النحل العيقرية ، وكانت المطاردات جزءاً رئيسياً في طفولة الشاعر الذى تعلم أن على المرء عندما يذهب إلى مكان جديد أن يعود ولديه شيء جديد يقدمه لمجتمعه .

نشرت أولى قصائد الشاعر ألفريد تيمبا كابويولا في ١٩٨٦ ضمن مجموعة شارك فيها الشعاران مى هلاتسوايى ونايز مالانج ، وفازت المجموعة بجائزة الأدب في النرويج عام ١٩٨٧ ، وهو يعمل الآن في مشروع الثقافة العمالية في جامعة ناتال ، وقد نشر له الاتحاد الوطنى لعمال المعدن في جنوب إفريقيا في عام ١٩٨٩ كتاباً بعنوان : « قسوة لا تصدق ! » ضمنه بعض قصائده وشهادته على عصره .

هذه شهادة شاعر « سبأك » مناضل من جنوب إفريقيا ... مع نضال من شعره .

السيارات ، وكان يقوم بنظم القصائد في رأسه أثناء قيادة الرافعة الشوكية .

ما بين السباكة وشركة دنلوب ، مرّ الشاعر بظروف غاية في القسوة حيث التمييز العنصرى على أشده والتعبد على الأوضعا والنسوة على الظلم والاضطهاد ، جنين لم يزل ، بدأ يعي الأمور في سن السابعة عشرة واشترك في معظم الحركات الثورية ورأى القسوة متجسدة في القتل والجرحى السود ، واستقيظت روحه وسط عوالم قاسية قسوة لا تصدق ! وكانت الغاية هى اللذان الوحيد عندما تتزايد هجمات قوات الشرطة ، وللغاية منزلة كبيرة لدى

كل هذه القسوة

فى الأرض الطيبة ..

أينما كانت المخلوقات ..

سوف تستجيب فى يوم النداء

حتى فى الأراضي الرطبة ..

حيث أكوام القمامة وما تلقى به البشرية

سوف تستجيب المخلوقات .

لا أحد يستطيع أن يخرس المنادى

أو يخفق الاستجابات ..

ففى يوم النداء الموعود

سيخترق صوته أذان العالم ليستجيب .

تحدث المعجزات فى أراضي النفايات الرطبة ..

أشجار باسقة بشمار لامعة ألوانها ..

ذات مذاق جميل ورائحة طازجة قد نمت ..

متاحة للجميع بالمجان فى الأراضي الرطبة !

اجتمع المزارعون وأعربوا عن قلقهم ..

وتسألوا عن جراً على زراعة مثل هذه الأشجار

لتحمل فاكهة مجانية فى أراضي القمامة الرطبة ؟

كان المالك الجديد أجنبياً منافقاً ..

وأخونا الأسود الفقير ..

الذى يتنام داخل هيكل « تويوتا » قديمة

يتسأل فى حذر : « هل أحلم ؟ ماذا ترى عيناي ؟

تتشوش أمامى ملامح الشمال والجنوب

والشرق والغرب والجبال والوديان ..

والشمس والقمر والنجوم ..

لا تستطيع أن تفصل البحر عن الأنهار ..

هل أنا مجنون أم أنه حلم عجيب ؟

لا ، أنا صاح وفى كامل وعى !

شفقة بنا ، مثل هذا الزميل الفقير

ولد ليكون ضحية للخوف ..

وتربى على أن يكون ضحية للتمييز العنصرى ..

خائف يرتعش .. أين يختبئ والطبيعة تتوحد ..

فيما يحرق فى الأراضي الرطبة ؟

ياللقسوة ! قتلوا كل الأشجار الجميلة ..

صبوا عليها « الجاز » وأحرقوها ..

لكن الأشجار تنمو ثانية بأوراق وأرقة ..

شمار أكثر من ذى قبل ..

فاكهة جميلة تزهر مكان القذارة ؟

حلم أم جنون ؟

أيها الملك الجديد .. نحن نضع عالمنا

فى الأراضي الرطبة ..

لا نستغل ولا نفش ..

ننمو ونستجيب عندما ينادى المنادى ..

أن اعملوا مع أول ضوء للنهار ..

فقد كان غروباً طويلاً .. وطالت الليالي ..
ننام ونستمع إلى صوت المنادى في أحلامنا .
لا تخافوا واعملوا بالحق وبالقوة !

يقول الشاعر ألفريد تيمبا كابويلو إنه
عندما بدأ في هذا الكتاب ، كان قد عمل
لمدة ثلاثة عشر عاماً في مصنع « دنلوب »
بمقاطعة « دربان » ، حيث يصنع
العمال السود إطارات بكل الأشكال
والأحجام لسيارات الشرطة التي تطارد
أخوانهم في المدن ، وجنازير للبولدوزرات
التي تدمر أكواخهم . انضم الشاعر إلى
عضوية اتحاد عمال المعادن لجنوب
إفريقيا المنبثق عن اتحاد التجارة العام
ومع تطور ونمو الاتحاد شارك الرجل في
التنشيط النقابي وكان يؤدي دور شاعر
الربابة عندنا في مركز ثقافة العمال
بمقاطعة دربان .

يقول : نحن نحارب معاً ، نغنى معاً
من أجل أن يتصد الناس ونصنع
« جنوب إفريقيا ديمقراطية دون
استغلال أو ظلم أو اضطهاد . أجدادنا
زرعوا التلال وحرقوا الأرض قبل قرنين
من الزمان ، ثم جاء الراسماليون
يطلبون العمل في المناجم وحصد
الخيرات وجمع الأموال ، رفض
الأجداد في البداية لكن مع وطأة
الأحوال كانوا يرسلون أبناءهم للعمل في
المناجم ومنذ ذلك الحين غزت بيوتنا
جميعاً الهجرة والتراجيل .

يا أمى ..

مع انى لا أستطيع أن أراك ..

بعينى المعتادتين هاتين ..

فإنى أستطيع أن أراك بخيالى ..

الله في النهاية هو من أعطاك عمراً قصيراً

رحلت في إثره إلى موطن الرياح الهوج

وقبل أن أفطن إلى أهمية وجودك بوقت طويل ..

تركنتى ...

لسنين الوحدة التي لا تنتهى ..

مع ذلك .. لا أزال أسمع الصدى الحانى

لصوتك يقودنى قدماً في طريقي .

نعم يا أمى ، كل هذا وضعنى أمام سؤال كبير :

ماذا يمكن أن يكون بيت بدون أم ؟

وحين أذهب بعيداً في الطرقات ..

جائعاً ، ظمناً ، مختنقاً بالدموع ..

وأفكر بك يا أمى ..

أستعيد باسى ، ويذهب عني الجوع والظما والتعب ..

أحزان وهموم الطريق تتلاشى

حين أخف نحوك يا أمى .

كلماتك هي النور

في عالم الظلمة هذا ...

وتصبح مشورتك في أوقات الحرب

لكنى دخلت ورأت عيناى العجب العجاب ..

رايت الناس ينامون مكومين على أرفف

مثل بضائع فى « سوبر ماركت » بشرى ،

طوابير وعرق ودم ولهيب .

تلك البوابة الصغيرة إلى النعيم ..

للشباب الذين تحولوا إلى حيوانات .

واتذكر عندما غزا الغرباء بيوتنا

ليرغمونا على العمل فى المناجم ...

كانوا يقولون : تعالوا حيث التلال والوديان

وجبال اللحوم ، حيث تختفى الأحزان

ويصبح الجوع أمراً غير معروف .

انضم الشباب إلى الطوابير الواقفة

أمام البوابة الصغيرة ..

ودخلوا خلف جدران السجن والانحلال

وظلام العمل والأحذية الثقيلة .

رأيت سجن النعيم

الذى يضم العبيد ..

رأيت قلباً للظلم والعبودية .

ورأيت الجدران العالية ..

التي تفصلنا عن حياة الحب والحرية .

يتذكر الشاعر الفريديمبا كاببولا انه

ترك العمل فى شركة السبابة العمومية فى

١٩٧٤ ، ليلتمق بشركة دنلوب

السلاح الذى به أغلب .

حتى فى وحدتى لا أجدنى وحيداً ..

فتوجيهاتك ودروسك لا تنمضى ،

مع أنك تركتنى مبكراً جداً ..

قبل أن أفطن إلى أهمية وجودك بوقت طويل .

اقول إننى لست نادماً ولا أسفاً ..

لأنه توجب عليك العبور إلى موطن الرياح الهوج

فهناك ، أيضاً عمك الطيب يا أمى .

والآن يا أمى ..

لك الآن أن تستشعرى الحرية ..

فهذا ما تستشعره الآن ، وينفس الطريقة أيضاً ،

أمتك ووطنك .

بوابة صغيرة إلى سجن النعيم !

جدران عالية وأسلاك شائكة ..

خلفها تختبئ حياة المساكين اللامتمنين ..

الذين يسمعون أصواتاً وقصصاً وإشاعات ..

عن الحياة فى العالم الخارجى ..

بوابتان فى الجدران العالية ..

واحدة كبيرة والأخرى صغيرة ..

كما جاء فى حكايات السجون وحواذيت مداخل النعيم .

مباركون من يدخلون من البوابة الصغيرة !

مسارات القطان

جَمْعُنَا قطعهُ معاً ..

إلى أن زأرومشى ..

وصاح الرأسماليون من القمة في بريتوريا !

« ما الذى يحدث ؟ »

لم تاتهم إجابة من تلال بريتوريا .

لكن الجبال والسهول اهتزت .

قالوا : نعم المحرك قوى والدخان كثيف

لكن هل المقصود خنقنا ومعاقبتنا

بدخان العادم والحرارة ؟

الله خلق النحل لينتج عسلاً شهياً ..

والعباد يشكرونه على ذلك .

غضب الشيطان وسلط حشرات تدمر العسل ،

فغضب العباد من الشيطان وحشرات .

قال الشيطان : أعرف، أعرف، لن يشكرنى أحد ..

النقد والسخرية دائماً جزائى .

إن ما صنعناه يتحرك إلى الأمام ..

وعندما تبلى العجلات تقويها وحدثنا ..

وعندما يحجزونه في « كيب تاون » لا يفقد قوته ..

وعندما يحجزونه في الطريق إلى « جوهانسبرج »

لا يفقد قوته وينفث دخان الغضب

للإطارات . وكان هناك سؤال خبيث في طلبات الالتحاق : « لو طلب منك عمل إضافي - أوفتاييم - هل توافق أم ترفض ؟ »

ويذكر أنه بعد قبول طلبه التحق بفصول خاصة لتعليم قواعد وأصول الشركة الكبيرة وتاريخها ، كان المدرس يحكى أن الطبيب النباتي جون بويديتلوب رأى أخاه يأتى من المدرسة على دراجة بإطارات غاية في السوء ، وفكر في طريقة لإصلاح الإطارات فذهب إلى مصانع المطاط ليرى إمكانية عمل إطارات للدراجة وهكذا تكونت شركة دتلوب في برمنجهام في لندن وامتد نشاطها إلى جنوب إفريقيا كان العمل بنظام ثلاث ورديات في اليوم على مدار أربع وعشرين ساعة ، وكان نصيب سائقي الهراسات والرافعات الشوكية ١٥ وردية في الاسبوع ! مما تسبب في حدوث اضطرابات دتلوب المعروفة في ١٩٧٤ . كان العمال يطالبون برفع الأجور مع ارتفاع تكاليف المعيشة وقسوة ظروف العمل وسط الكيماويات والمطاط والتلوث .

على ظهر الرافعة الشوكية كان أفريد تيمبا كابيسولا يتفصل عن العالم الخارجى . يمضى ساعات العمل وراسه مشغول بالقصائد التى تتحدث عما يدور ، وكانت صور الغابات تلح على ذاكرته وتستبد به ، كانت دائماً تمثل له الملجأ والملاذئ لان لا بيت له ولكل الخائفين والمذعورين .

كل هذه القسوة

هم يحيكون المؤامرات والإشاعات ..
ونحن نتبع المسارات ونغنى ،

ويسأل القوى : من سمح لهذه العلب أن تغنى ؟
الأغاني ملك للأشجار وعليك أن تكون طويلاً .

لكننا نغنى وتضطرب عيوننا لحالة الأشجار ،
أغانيها - على الأقل - تصل إلى العميان
الذين يسمعون ويفهمون .

عبر النهر نسمع صوت القطار ..
حركة وزئير ودخان ..

سوف يشاهده الناس وهو يعبر النهر الآن
فيرقصون على أراضٍ جديدة ..
ويغنون أغاني جديدة .

ويقول الشاعر الفريد تمبا كابيولا إنه
كره شركة دنلوب التي تأخذ العمال
لحمًا وترميهم عظمًا ، وتمنى أن يفعل
شيئًا لحماية نفسه وزملائه من تلك
الأيادي القاسية ومن القسوة التي
لا يصدقها عقل ، يقول إنه لم ير شركة
بهذه القسوة وأنه لن يكف عن الكتابة
عن الحقائق المؤلمة داخل الشركة ، وإن
يترك دنلوب في حالها إلى أن يكشف كل
التأثيرات السيئة التي تقع على العمال
وكل الاستغلال والمخالفات الإنسانية
التي تقع في تلك الشركة ، وإلى أن
تتصلح الأحوال .

ناضل الرجل داخل الشركة وشجع

زملاءه على الانضمام إليه بعد أن كانوا
خائفين من الفصل والتعسف ، وحصلوا
بالتدريج على بعض حقوقهم الأدمية .

كوّن الفريد فرقة مسرحية داخل
شركة دنلوب ، ونجح في عرض
مسرحيات شعبية تحكى عن تجارب
العمال في المصانع وأحوال مكان العمل
وطريقة المعاملة غير اللائقة . وكان
صراعاً كبيراً واضرابات ومفاوضات .
وشهد عام ١٩٨٥ سلسلة من
الإضرابات ددت بتوقف العمل داخل
مصانع دنلوب . كانت إدارة المصانع
تحاول تسديد أهداف ، لكن كان هناك
حراس مرمر كثيرين أوقفوا الكرة
وأعادوها إليهم ويقول : « هذه شركة
لا تستطيع أن أنساها أبداً ، واليوم رغم
أنى تركت دنلوب إلا أنني فخور بعمالها
مثال العمال المناضلين في جنوب
إفريقيا » . عندما قدم استقالته كانت
فرحة المستولين لا توصف ، واتجه إلى
العمل الثقافى لينشر الثقافة والأشعار بين
الأوساط العمالية في ناتال ويشيع الوعي
والمعرفة سعيدياً ومقتنعاً بإشراق ولعان
المستقبل .

في ١٩٨٦ أثناء الاضرابات قام
العمال باحتلال مصنع دنلوب ، وجاء
خبير اغتيال أحد زملائهم في مزارع
قصب السكر ، كان ذلك الزميل صديقاً
عزيزاً للشاعر ألفريد وكان رئيساً لحملة
المطالبة بالأفراج عن نيلسون مانديلا
عن مقاطعة دربان ، فكتب قصيدة

﴿

وصل الإنجليز ،

وتعلمنا أن نكون طبيين متواضعين ،

نثق فيهم بأقصى درجات الاحترام ،

لكنّا جهلنا الأسلوب الذى يُحكم به بلدنا ،

.. وبدأنا الخسارة ، خسارة أى بارقة للامل .

﴿

لكن العجلة تدور ..

ينتهى الظلام ويبدأ النهار ،

يجىء النور وتجيء الحرية

لا تتغير الحقيقة ولا تغيّر ألوانها ،

تنتهى ليلالى الرقاد الطويلة ،

و أعد ما هولىس لك

فمالكوه الحقيقين يطالبون بعودته . »

﴿

يتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً ،

تدور عجلات العربى ونسمع صدى صوتها

فى قلوبنا وأرواحنا ،

صاحب المعطف الحقيقى يقف متجمداً ،

ينخر المطر عظامه والبرد والرياح ا

وانت .. نظيف أنيق ومستدقء دائماً .

الأفضل لأطفالك ، وله الفتات والمتاعب ،

غريب هو فى بلده دون معطفه الشرعى .

بعنوان « العجلة تدور » يحيى فيها
الفنيين المشرفين على الماكينات
والمسؤولين عن « تدوير » عجلات
المصانع ، وعمال الطرق وعمال المناجم
والمنظمات والاتحادات التى من خلالها
يتم التقدم والرعى .

يقول الفريد : « لن اتوقف عن مدح
إخوانى وأخواتى فى المصانع والمحلات
والمناجم والمزارع ، ولن أمدح
الرؤساء . حتى برغم الحيرة والارهاق
المتزايد وقمع وأخماد النشاط السياسى
المفتوح الذى يسبب مزيداً من القوضى ،
وبرغم أن التقسيمات الإثنية تعاد
الانبثاق والحياة تزداد صعوبة . أمل أن
يتذكر الناس أننا حلمنا بالسلام والرخاء
والتجمع والوحدة والتحرر من
الاستغلال والتمييز العنصرى
البلغىض » .

العجلات تدور ..

||

اقتلهم جميعاً ، أولئك الكلاب

الذين لا يفرقون بين الجاهل والحكيم

لا تتغير الحقيقة والكذب يجلب الغضب

رؤوسنا مرفوعة وهم يدفنون رؤوسهم

يتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً .

كل هذه القسوة

٩

من سوف يساعدك ؟
من ساعدوك في الماضي تحولوا إلى قتلة ،
وحولوك إلى لعنة في طريقهم إلى الحرية .

١٠

لكن العجلة تدور ..
ويتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً ،
برغم الشرطة والجنود والقتل والاحتجاز ،
وبرغم أساليب العذاب التي لا يمكن تخيلها ،
لا يضعف نضالنا ، بل يتزود بالوقود من كل ذلك .

١١

برغم احتجاز الكثيرين ،
ومقتل الكثيرين ،
كان من المفروض أن تنتهى المقاومة
لكن العجلة تدور ..

والنضال يستمر ...
الاحتجاجات والسجون القاسية
تعجز عن الأداء وتصاب بالقصور ،
ويستمر النضال .

١٢

ماذا ستفعل أيها الجبان ..
عندما تتم لنا الغلبة ؟
سيهجرك أصدقاؤك ويتخلون عنك .

١١

خدعتنى عندما قلت « كفاية .. لقد شبعنا »
متعت نفسك طويلاً ..
جاء دورى الآن ، فأعد لى نصيبى الشرعى .

١٢

يتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً ،
تتجرّع الأرض دماء بريئة ..
دماؤنا سكبناها لنستعيد أرضنا .

١٣

تخطو جيئة وذهاباً وتزحف الأماكُن ..
جبان .. تريد أن تمنع النور ،
قنابل تسييل الدموع والبنادق ،
وعرباك وكلابك لن تخمد النيران التي اضطربت .

١٤

جبان ، تتجنب مهاجمة الناس الذين يحوزون
نفس أسلحتك ،
يوماً سوف تحصد ما زرعته ،
وتلعن اليوم الذى ولدتك فيه أمك .
هذا الجفاف الذى ابتلى الأرض
سوف يستمتع بدمائك ،

وسوف يرد لك ما فعلته بالآخرين ،
بينما يتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً .

١١٢

نحن الآن لعبة تعذيب لأصدقائك .

تنظر إلينا وتسخر منا ،

عندما نطالب بحقوقنا وندين الاستغلال ،

تقودنا إلى طرق مليئة بالفخاخ

لكن أيامك - انت وأصدقائك - معدودة ،

وسرعان ما سوف يتخلون عنك .

١١٣

بعد ذلك ، عندما يشكو أطفالنا ،

من سوء أحوال التعليم ،

هل ستذهبهم أيضاً ،

تذكر أن هذا لن يضعف نضالنا ،

فهو يقوى دائماً .

١١٤

اقترب اليوم الذى تقف فيه أسلحتك

شاهدة عليك ،

في محكمة الصدق والحقيقة ،

حيث لا تنفع الرشوة وتنفض قذارتك ،

ساعاتها ، سوف نحكم قبضتنا عليك .

١١٥

أيها الجندي القاتل ،

جعلتنا أيتاماً ببنادقك ،

وفزت بالمكافآت والاحترام

لأنك لا تملك ضميراً ولم تظهر أية رحمة ،

تستمر في روتين القسوة

ألا تستطيع أن ترى أن نضالنا

يزيدنا احتراماً يوماً بعد يوم

ونحن نتقدم للامام ،

١١٦

يدفن الناس أحباءهم في القبور .

وتحت السحب السوداء ،

يقيمون الحداد ويذرفون الدموع ،

وأنت لا تتعاطف ولا تبدى الندم ،

تتظاهر باستعراض الشجاعة ،

وتتصيد بمسدسك مزيداً ممن لا حول لهم ولا قوة ،

أولئك العزل غير القادرين على القتال .

١١٧

قتلوهم جميعاً ، مثل الكلاب

لم يفرقوا بين أحق وحكيم ،

لعبة التصيد والقنص القذرة !

١١٨

عندما نتجمع ، ونغنى رافعين شعاراتنا ،

ستدرك أن أرواح من قتلنا تهيم معنا في النضال

طغيانك لا يمكن أن يتفوق ،

كل هذه القسوة

سوف تتحولون إلى وحوش وأعداء لا يستحقون الثقة
وحتى أولئك الذين تجاهلوا نضالنا ،
سوف يفتحون عيونهم في رعب ،
لأن رصاصاتكم لا تفرق ،
فالجميع متهمون ويستحقون القتل .

٢٢

دماء الناس بدأت تتكلم ،
وتدلى بشهاداتها ،
فالروح تظل حية ويرفض النضال أن يموت ،
بل يتحرك للأمام دائماً .

٢٣

لا تقتل ولا تهدد ،
لا تقف عقبة في وجه الحرية ،
وإن أردت نهاية لصراعنا ،
أعط الناس حقوقهم ،
لكنك لا تستطيع مواجهة هذه الحقيقة ،
فتقتل وأنت مرعوب وتصنع جدران الظلام ،
حيث تعذب كل من يتلوه بالحقيقة .

٢٤

تدور العجلة
ويتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً
أقرب يوماً ،
سوف تجف دماء من قتلتم في هذه الأرض المحروقة ،

نحن نسير للأمام وليس إلى الخلف ،
العجلة ، تدور ، وسوف تحاول الفرار
لكنك سوف تأكل التراب ،
وترى أى عقاب ينتظرك .

٢٥

العجلة تدور ...
أيها الظالمون أفيقوا ..
وأدركوا ما ينتظركم ،
غداً سيصبح عرشكم مقعداً لآخرين ،
آخرين تكرهونهم ، لم ينسوا الاهانات
التي أنزلتموها بهم ،

لن تكون هناك رحمة بمن قتل الطفولة والبراءة ،
العجلة تدور ، والحرية دائمة ،
نزداد قوة وكرامة ، جاء وقتكم .

٢٦

يتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً ،
العجلة تدور وتستطيعون سماع صوتها ،
يوماً بعد يوم ، تخترق رصاصات مسدساتكم
أجساد المحاربين والمقاتلين من أجل الحرية ،
وطبقاً لمنطقكم ، المفروض أن يكون كل شيء
هادئاً وتحت السيطرة .

٢٧

حتى بالنسبة إلى من تجاهلوا أعمالكم ،

وينهضون من قبورهم ليمزقوكم بأياديهم ،
ولن تموتوا ..

سوف تتمنون الموت ..

ولن تموتوا .

٢٦

تدور العجلة ،

ويتحرك النضال للأمام ،

تغيب شمسكم ويقترب يومكم ،

يتخلى عنكم حلفاؤكم ، وأبواق البروباجندا

يستنكرون أفعالكم ويشجبونها ،

لن تغلج بنادقكم ومسدساتكم وقنابلكم المسيلة

للدموع ، يومكم يقترب .

٢٧

في هذه الحرب الدائرة

لا ننظر للخلف بل نخوض في الدماء

وخلف كل شهيد يموت يُولد مناضل جديد

من أجل الحرية ضد الاستغلال .

٢٨

تدور العجلة ،

ويتحرك النضال للأمام ،

تشعل النيران والأحرار لا ينامون ،

لا يأكلون ، معدتهم ترفض الطعام ،

ونستمر نحن بقوة ، تدور العجلة ،
تشعل النيران والدخان يقتلهم كثيراً

٢٩

العجلة تدور ،

ويتحرك النضال للأمام .

نموت في جانب ونهض من جانب آخر ،

نستمر إلى أن يصيبكم الجنون ،

تضعون على رؤوسكم أوراق الأشجار

وتحاولون وضع نهاية لحياتكم ،

وتدور العجلة ،

ويستمر النضال ،

وننقذ نحن للأمام .

بقرة إفريقيا السوداء

غادر « الزربية » وهو مازال عجلاً ..

تبعه مزيد من العجول ،

تجمعوا عند قمة الجبل ،

يملؤهم الشوق لأهمهم ..

فهم لم يصلوا أبداً للمرعى الموعد

الذى كانوا يبحثون عنه ..

ليعيشوا برفق النظر عن لونهم .

البقرة الأم السوداء ..

خرجت مذعورة ولم يرها أحد ،

كل هذه القسوة

وسوف يبدأ موسم جديد دون اكاذيب
لا تنام العجول فلا مكان للنوم ،
ولا تأكل لجفاف المراعى ،
ولا تشرب لأن الأزهار تحول مجراها وجفت ..
تتعلم دون خبرة سابقة ..
تتسابق نحو الغبار .
ألا فلتستعدى ايتها البقرة السوداء ..
صغارك قادمون نحوك ،
ومعهم كل من قابلوهم من الفارين والتائهين ،
سوف يلقون بالمعاناة بعيداً عنك ..
لتنتهى حياة القسوة التى لا تصدق . ■

أشيع أنها قد راحت .
عندما عادت قالوا جاء الخطر ،
وأن عائلاتهم لن تستطيع النوم ..
قالوا هى العدو وعزلوها بعيداً ،
لكنها كانت تجار وتثير الغبار ،
القول بها فى مكان أبعد ،
وهناك تتذكر عجولها وتجار مثيرة للغبار
يسمعا عجولها وعجول أخرى تائهة ..
.. فرار جماعى فى اتجاه الغبار ،
يقفز الظالم صائحاً ويحرق الأعشاب ..
لكن الآتى آت ..



لهجة للفنان عادل السيد

غائب صوتك وغائبة يداي

شعر: حلمي سالم

صعب

خزف للعتان محمد احمد حسين

لم يكن اللقاحُ بين المجاز والاثوثة لهواً ،
لكنها راحت تخبئُ اللوعة خلف يَشمكِ ،
وتلمنُ الخنازيرَ في ثيابِ النَّصِّ ،
وأمن محققٍ رائى الخيوطةَ بين رعيها والمرتد ،
كان اهلُ النقلِ فوق شرفتها يرتبون رقصةَ اليَحْمومِ ، وكنتُ في
مَهْوَائِ اعزَى المقرَّجِينَ :

صعبٌ مساوها ،

مساوها صعبٌ .

بكيتُ

تركت على الخوانِ نصفَ موهبةٍ وانتحيْتُ ،
ولتحتُ بجوربها المغموسِ في الطمشِ لابي ،
كان خارجاً من مسجد البحريَّةِ :
محفوظاً بالخفراء وجامعى المانجو ،
صنعتُ ألف كتابٍ مُعلَّقٍ تحت فكَّيها ونمتُ ،
زارنى ابي بعد السَّراجِ من زَنَازِلِ ،
قال للرجالِ : انا الحصارُ محكماً والجنودُ مدَّرعينَ ،
استجارت حنطيةُ الجِلدِ بذكرى عشيقاتِ جَدِّها ،
وقالت : عليك ثمانونَ جَلْدَةً ،

حينما انكسرت المآذن ليلة الرّزىّ صحتُ :

كانت ذنبه وذائبه

وثديها على المائدة حجراني أسودان ،

أخذت أبى إلى زاوية ،

وحيثما انصرف الخفراء وجامعو المانجو ،

بكيتُ .

رَبَاباً

ليست مباهجنا سَرايا :

صُبْحُ التساقى ، جأرة الوحش ، الرقاعة ، خلطة الجِلِّ المحلّ

بالحرام ، تجبُّرُ الفَصِّ ، انكشافُ الكهرمانِ عكسَ ماءِ النار ، قطُّ

أذاننا الشخميّ ، قنصةُ قانصٍ ، وتحوُّلُ الأنثى رَبَاباً .

كَبِد

أحاطنى بِخُطْبَةٍ :

« مازلتُ أطيرُ فيه عشرَ سنينَ » ،

هَيْتُ : الانتقامُ استوى على الهاماتِ ،

والبسطامى مأسورٌ في مخيلةِ الغيرِ ،

فجأةً : رملةٌ بولاقٍ استضاءت مُخْلِصَةً أَعْيُنَ الْوُلْدَانِ

من قَدَى : وَقَفَ هِى اللغاتُ ،

فرايتُ ندمَ الطريقِ يَفْعُو على الكرسيّ المدنّسِ ،

سَكْنَةٌ بِسَكْنَةٍ يرجع المستوحشُ إلى إلى ملجأٍ ،

يزاول النزيفَ الادمى بحنكة المصطفى :

ذلكم هو المقدّسُ ،

ذلكم هو الجميلُ ،

والذى يندرُ بينهما ليسَ غيرَ أُعْيَرَةٍ ،

سمعتُ أختى تقول :

إذا شَفَنى الوجدُ سَأَسْقَى فى نوافذى لِبْلَابَةً ،

فكُتِبْتُ على بابِ منزلها :

خلقنا الإنسانَ في كَبَدٍ .

الوَعَاظ

تَدَلَّتْ أَجَاذُ مَسْلُوخَةٌ مِنْ تِلْهَا مَشْطُوفَةٌ بِعَلْقَمٍ ،
شَهِدَتْهُ يَقُولُ : الْأَنْبِيَاءُ لَا يَقْتُلُونَ بِالْغَمَزِ ،
فَأَزَاحَتْ الْخُنَاقُ عَنْ سَرِيرِهَا وَبَايَحَتْ :
نَبَاتُ الظِّلِّ مَسْقِيٌّ بِالْوَعَاظِ .

الفتح

شَرَحَ الْبَلَاغِيَّينَ مَغْزَى : فَاقَةٍ ،
وَأَبَاحَ عَيْسَى الْفَوَاضِ فِي قَفْزَةِ سِرٍّ : وَطْنٍ ،
بَيْنَمَا امْرَأَةُ الْكَوَابِييسِ تَسْأَلُ :
هَلْ وَطَّرَ فِي وَتَرٍ ؟
قَالَ ذَاهِبِي : كُلُّ كَمَالٍ كَانَ فِي كَأَنٍّ لَا فِي يَكُونٍ ،
قَالَ قَادِمٌ : نَحْنُ الْهَيَامُ بِالْحَوَاسِ الْخَمْسِ ،
الرَّوَائِيَّةُ نَامَتْ بَعْدَ لَطْمَةِ الْبَقْلِ ،
وَهُمْ يُورِقُونَ فِي جَهْلِ الْمَصْنُوعِ وَالصَّنْعَةِ ،
حَوْلَ الدَّفَقَةِ :
لَمْ تَكُنِ اللَّوْنَةُ فِي يَدِ أَحَدٍ ،
وَحَيْنَمَا تَلَاظِمُنَا صَرَخَتْ :
هَلْ تَقْذِفِينَ السَّنَوَاتِ الْخَطِرَةَ إِذَا شَهِقْتَ : يَا كَلْبُ ؟
يُخْرِجُ بَرَبْرِيٍّ مِنْ مَضْجَعِهِ إِلَى الْقَتْلِ ،
فَرَاخَتْ سَيِّدَةٌ تَمَلُّ الْقِيرَاطَ بِأَثَارِ مُسَوِّقَةٍ ،
وَتَدُقُّ فِي مَعْصَمِهَا :
أَنَا الْمَرْبُوطَةُ فِي وَتَدِ الْفَتْحِ .

العَذَابَا

لَيْسَتْ مِبَاهِجُنَا سَرَابَا :
خُذْ : هَذِهِ شَمْسُ التَّبَاسِ الْغُزْرِ بِالْغُزْرِ ،

اختران مَسَرَّةً ،
 ثَمَرٌ طَيِّبٌ وَكَانَ طَاباً ،
 نَعْبُدُ الزَّمَانَ بِدَفْعِهِ وَالْمُجْهَدِينَ بِكُورَةِ الْمَعْنَى ،
 وَنَصْنَعُ مِنْ أَغَانِيَجِ الْهَوَىٰ لِلظَّالِمِينَ لَنَا شَرَاباً ،
 يَعْدُونَ كُلُّ مَلِيحَةٍ بِالسَّلْخِ ،
 كُلُّ مَهْنَدِسٍ بِالْمُهْلِ ،
 وَالْعَشَاقُ بِالْقَارِ الَّذِي تَطْهَوهُ سَاقِيَةُ السَّعِيرِ ،
 وَيَصْنَعُونَ مِنَ الْعَذُوبَاتِ الْعَذَابَ .

طُرْفَةٌ

هَالَةُ الْكِثَانَةِ :
 لَاصِيَاءٌ لِي وَلَا حَدَادَ لِلْفَقْسِ ،
 ظَلَّتْ مَعَارِجُ الرَّاهِبِيِّ فِي خِيَانَتِهَا ،
 وَدَامَتْ الْأَطْلَالُ مَبْرُوكَةً ،
 إِنِّبْتُ : فَلَيْسَ الْمُنُونُ وَالْمِنَى طُرْفَةً .

لِلتَّعَجُّبِ

رَأَيْتُهُ مَحْبُوساً فِي دِيَارِ الْمَغْرِبِ / فَاصِلَةٌ /
 كَانَ سُقْمُهُ طَافِحاً فَانْقَرَضَ الطَّرِيقُ / فَاصِلَةٌ /
 قُلْتُ / نَقْطَتَانِ رَاسِيَتَانِ /
 انْقَشَعَ الْغَمَامُ وَتَخَرَّقَتِ الْمَشِيعَةُ / فَاصِلَةٌ /
 حَيْثُنِي / نَقْطَتَانِ رَاسِيَتَانِ /
 فَارَ التَّنَوُّرُ مِنَ الشَّكْلِ الْخَرُوطِ / نَقْطَةٌ /
 مَسَاحَةٌ بَيَاضاً /
 هَذَا مَا جَرَى / نَقْطَتَانِ رَاسِيَتَانِ /
 عِنْدَمَا حَرَّمَ السَّهَرُ وَرَدَّتْ عَلَى السَّيِّدَةِ
 عَصِيْرَ بَطْنِهِ / عَلَامَةً لِلتَّعَجُّبِ /

البقرة

وراء التماثيل قالت : ذراعى هدف للرماة ،
حكّت في الصوامع جبة تبدّل الوقائع باليسمات ،
فمضى نحاس العرائس ،
هل كان أبى جائراً على نساءه الكثيرات ؟
أيقظتنى أمام « الخماسين » فانفتحت مرابص ،
لكن ملتماً صالح : ويحّ للمساخير ،
دَهَنَ الأطباءُ نحرَها بالمقانيح المحرّبات ،
فاصطفت الشاحنات في القلب ، وظلت جواربها حائرات بين
المسلّة والفاطحة ،
متى إذن سيفهم القضاة أن بابته الشرّ ؟
استظلّ عبدُ الغنى بجميزة عشر سنوات ،
يراقبُ الصاعدين ويشربُ الفوات المُرّة ،
قال للمصيّ : هل يغلبُ العاجزُ العاجز ؟
وطار في سنّة ،
بُكرّة : فَجّت الحاصيلُ ،
ولم تُقرأ « البقرة » .

بشخرة

ليست ليونة مرفقيها قلنوة الولاة ،
وبيدقاها على قلبي كأنّ الريح ،
حاولت أن اكبرن موزة الاقفاص لتاجر الكناريا
لكننى ارتعدت ،
كانت جروحها تطيب مائة بعد مائة ،
والهجرة إليها كناية عن غسيل كلبية ،
صاحت حُلُكَة : نحرّز الاقصى بالدائع ،
لا ملامة : انكسرت دُرّة البرنس ،

لكن فتحة الغار محفوظة لأهل الدّارات ،
 وسمّ الأبرة مشغولٌ بِرَحَى المَذْفَرِ ،
 وأنا من وراء أبي أهرس البَقَل ،
 والغلمان حولي يرددون :
 يُبعثُ الفتى بِسَخْرَةٍ .

رَمَل

رَمَلٌ على الأحداق والأحداق رملٌ ، ها هنا رملٌ إلى رملٍ
 يجرى ، وهذه الأعمار رملٌ ، كلنا سرّنا إلى التابوت والتابوت
 رملٌ ، ليس في رملٍ الوداد سوى رمالٍ ، سطوة الرمل استجارت
 بالارامل عير رملٍ ، رملتان : على رثائِ السائرين وفوق اعناقِ
 الهوى ، رملٌ يبدّد غِزْيَ القويّ يقذفه إلى رمل الجزيرة ، كلُّ
 رملٍ كان رملًا صار قِيَان رملٍ ، من بخارى للرميلة ، يصبح الرمل
 الحقائق ، بالرمل من رمالٍ عند رملٍ في صَبَا رملٍ ، الرملُ البداية
 والنهاية ، والفتاة فتيتُ رمل .

رأس

نهضتُ في شريعة وانكسرتُ في شريعة ،
 قال ماجدُ : السماء للسماء وللسماء والأرض للأرض ،
 لكننى أبصرتُ جيداً غيرَ فاحشٍ وبترائثها صقيلةٌ ،
 قلتُ : ليست نؤوم الضحى ساعة خوارٍ أبى أبيها ،
 وجعلتُ الطيِّبات تحت عجيبة ،
 بعد برهية : كان امرؤ القيس تحت المظلة مشلولاً ،
 طافت حولنا وصيفاتٌ من زفير السَّحْقِ ،
 فرددتُ أختى :
 نحن مكتوبان في اللوح هكذا :

بَلَطَةٌ

في نصفِ رأس .

الباء

لم تكن في سؤدها على اتجاه المزج ،
شَكَت من القيء في اغسطس ،
فانتبهت على خواتيم لم اجهز لها ساقى ،
ياتى رجالان من ديسارى :
يحكى واحداً عن جاهلية العزف ،
ويسحب واحداً يده من مدافن الصدقات ،
قلت : اختى اختارت المتحف ،
وهو لا يزال :
مقرصاً يتربص به الصولجان المتعطش .
راحت تبوء المشوقين في دفتر الهجر ،
وأحشاء على سريري ،
قصرخت : أنا النقطة تحت الباء .

معزولين

قَلَمُ غُصُونًا وَجَهَرَ الزكاة : عُشْرنا رنجة ،
واستدار للفتى : لا تقبل يد القطب ،
رأى خلخال امي فأعطاه حجة البيت ،
لم يكن يعرف ان المصاحف رفرفت على الأستة ،
لكنه بفطرة المزارعين كان يدرك الكيد ،
وفي السادسة : بان الإحباء معزولين .

العقداة

أنا طعنت أختى حينما كنت في ساحة الحرس ،
وانت جاتك الفجر حينما كنت تقبضين على بلال ،
لا غرق : ثعبان الهزيمة يجرى بين حرائير ،
وتحت ليفة الذراع صفقات موت ،
لم يزال جلد الكاحل مدبوغاً بجنزير عليين ،

فمَرَقْتُ من : طَلَعَ الصَّبَاحُ وجسدى ناقصٌ جسدى ،
 حَضَرْتُ فى الضحى ركوة السلام ،
 لأن مصرَ تَزُنْ مَشْفَرَيْنِ وَعَوَاتِهَا عَلِيلُونَ ،
 نَفْتَحُ الخزانة :
 مُدِيَّةٌ فى شِبابِ العُقَدَاء .

خَرَابَا

ليست مياهُجنا سَرَابَا ،
 منا اعتناقُ الدهشةِ الأولى من الالَمِ الأخيرِ ،
 فيستحيلُ المستحيلُ على تناجينا سحابا ،
 منهم فيافٍ مثقلاتٌ بالجوارحِ ،
 يستحيلُ التينُ والزيتونُ فى بُشْرِى مشاعلها حَرَابَا ،
 فاستمسكى بالجمرة الوثقى التى سالت
 على أقدامنا شَهِدًا مُذَابَا ،
 من قبلِ أن يصلَ الغزاةُ إلى صوامعنا
 يحيلونَ اختمارَها خَرَابَا .

وَدَّعْ

كان الزُّنَاةُ طوابيرَ إمامِ البابِ العالى ،
 فشدَّنِي أبى من البرذخِ بين النَزيفِ والسَّلَفِ ،
 ربما أَقْبَلَ العبيدُ بالاثاثِ فانتشيتِ ،
 لكنكِ لَنْ ترسلى الصوتَ الملىءَ بالخاءاتِ ،
 الباعَةُ يَخافونَ ابنَ رشيدٍ وأبناءَ الصنائعِ ،
 يا أُخْتُ روحِ الردحِ فى روى :
 أنا اتسعتُ خطاى وضاعتِ السُّبُلُ ،
 قالت : برئتُ من كسورِ الضلعِ ،
 قلتُ : الكَفُّ أخو الكَفِّ والغَتِيَّةُ آلُ امثولةِ ،
 ربما صارت مقابضُ الفَضَّةِ أشبهى من :
 « الوترِ والعازفونِ » .

لكنك لن تأسرى أبو الهول بالأسود المشفّف ،
 سيكون التأويل وصيّة الحيّ للحيّ ،
 بقلّ يحمل الجثة والمولفات بينما الرعاة مبكّرون ،
 قال في فضاء المشيعين : « الحقّ لا يضادّ الحقّ » ،
 فطفت ميزان اليوسفيّ في ساعد الكهل ،
 وصاح في ابنه :

ودّع .

الحَبْس

تركض وكعبها مشكوف للسهم ،
 كانت العباءات في الموسم التجاريّ موجبات بالابد ،
 توقّعت أم القرى لكن المسرح مطلقاً ،
 فيمشي القصاص على بخاريّة ينتقى من كل زوجين ،
 واجهت حنظلاً سيطبخه الناجون في قدرى ،
 لذا : تقهقر المثلث الذي رش على المدارس سُخاماً ،
 كان يختبئ خلف كهيص ،
 لكنّ فاس أبي أجرت الماء في الماء ،
 دُبِحت إورتان في عرس الفتى فتوزّع الحسن ،
 وحيداً لا قيتها في : حَمال أوجه ،
 وحيدة غادرتنى في : سَكَن لَكْن ،
 ضمّها ابى إليه في خُصّه وقال :

تزيّنى وأظهرى الآلاء واللؤلؤ ،

ثم اجلسها على نودج القمر ،
 ريث يمسح عن أنف شاعر صَعقة الحبس .

يَدَاي

أنهى أبوهريرة رقعته وراح يحصى الدارهم ،
 صاح صائح : هل العذاب تنزِيل ؟
 فصار لسانه المشجوج بَزْدَى ،

أشرفت ثلاثة ليت :

ليت سيدة القطر ما أضناها التملك ،
ليتنى ما عاينت رمش العين فوق كشحين ،
ليت الزمان عين شمس ،
هشمت الذقون غرفة الإنعاش وخطفت القسطرة ،
خطرت على الجسر وممرها مزايا
فقلت : سلام وبرد ،
لكى الملائم قال : ليس غير الدف ،
واستقر قرن الغزال لرقبة ،
هكذا : أفلتت من صدر الفتى أمه ،
غائب صوتك وغائبة يداي .

العيون

أنت الملائك لا المليكة ، والملاك وليست ملكاً ، زهوة الملكوت لا زهو
الممالك ، نفتدى أشواقها بدم العيون . ■

(أغسطس سبتمبر أكتوبر ١٩٩٢)

« مازلت أطلع فيه عشر سنين » للنسطاسي .
« انقشع الغمام وتخرقت المشيعة » من
السهرودي . جديداً غير فلاحين من معاني
أمرىء القيس . « أنا النقطة تحت الباء » لعل
أبن أبى طالب . « الوتر والمازجون » عنوان
كتاب نقدي للشاعر . « الحق لا يضار الحق »
لابن رشد .

ولد وبنت

شعر

محمد صالح

البنت

يدين لها بكل شيء
الوردة في الكتاب
والرسائل
التي بيد مرتجة كان يدسها
ولفح أنفاسه
وبرتقال بشرتها

الزيارة

البيت الذي باعته الأم
بعدها اتسع عليها
ذو البابين على الناصية
الخشبي
المشروع على الشجرة التي
تُطلُّ عليها الشرفة
والحديد
الموصد على الدرج المتآكل
كان هناك

والشفقة التي تركتها إلى أخرى في الضاحية
شقيقتها التي كانا يزورانها
أيام كانا مخطوبين

والمقهى

الذي يسمع فيه الآن
الأغنية ذاتها
تتردد في خواء المناضد
ذات الرخامات الباردة
التبادل وحده تغير
هي أيضاً - لا بد - تغيرت

العربة

لم يكن الحوذني وحده
فحتى المهرة كانت تتطوح
والنسوة خليطاً مترجرج
من الثياب والاثداء والعصائب
وعُنج فائح

الولد

هل هو قاب قوسين منها ؟
لا يدري
لكنه كلما تجرد من ملابسه
تخيل امرأة
■ ووجد نفسه معها ■



لوحة للفنان عبد الهادي الجزار

محمد حافظ رجب

يترنج [[تدحرجيني في سيل
قسوتك توقفي .. توقفي
المرأة : [[تضم ملابسها حول
جسدها]] .. لا . لا . لا أطلق
رؤيتك .. [[تظهر مدية في يده
ينتشل نصلها بأسنانه
الرجل : [[للنظارة]] عل أن أوقف
السيل .. كراهيتي في يدي ..
أوقفك بها .
الرجل : [[يواجها والمدة مفتوحة في
يده]] فلذلك كلمتك عن لطي
وإلا صارت القسوة جنونا
يمضغ لصمك [[للنظارة]] في
هذه اللحظة صرنا ثلاثة ..
نواجه بعضنا بتحد ..
تتحداني المرأة أن أميت
كلماتها .. وتحداني المدة أن
العب بها لعبة الكراهية
[[يستدير إليها ويفرس نصل
المدة في ذراعها .. تشبه في
الم معذب .. تتلوى محاولة
إخراج المديدة من ذراعها
يتوقف ناظراً إليها في رعب]]
الرجل : [[للنظارة]] فتحت كوة في
الذراع .. تطل منها عينون
مذعورة [[لها]] سذى
الفجوة .. أو دعيني أختبئ
فيها .

عرضنا .. ليطم الامر وكأننا
وحدنا [[تشد ثوبها ثانية ..
تنهض أمامه واقفة والحد في
وجهها]] .

المرأة : كف عني يدك ..
الرجل : [[يستدير للنظارة]] ليست
هذه عادتنا .. في كل مرة كانت
راضخة يجب أن أواجه
الجديد فيها .. وأقلل من
اهتمامي بكم : أنهيكم
جانبا .. لا فسر ما جد في
تصرفاتها [[يستدير إليها]]
كالعادة مددت يدي .. لكنك
فعلت شيئاً مذهلاً [[يقتصب
ابتسامة]] دعى الأمر يتم كما
يجري دائما ..
المرأة : [[بشراسة]] ابتعد عني ..
الرجل : يجب أن أتعاظم مهدى .
المرأة : بشع . بشع ..
الرجل : [[في ذهول]] هل أصبح
أصمماً .. وأتظاهر بأنني لم
أسمعك .. هل أكبر كلمتك :
بشع . بشع .. ساهرخ حتى
أنفجر ..
المرأة : بشع . بشع .. أكرهك ..
أكرهك
الرجل : [[ممسكا برأسه وهو

المنظر الأول : [[امرأة منكومة على
الأرض — فرائش مبعثر الرجل في
مقدمة المسرح]]

الرجل : [[للنظارة]] كالعادة ..
سأغتصبها في صمت .. بلا
مقاومة ما هي منكومة تعلن عن
سقوطها إلى آخر منتهاه ..
ساتولى الآن أمرها . لأبت فيها
حمى ورذى على المقت القادم
من خارجي هذه عادتنا — كل
مرة — ولا جديد فيها
ولا جديد [[يستدير
إليها]] . تحركي لتريهم ..
ليتم الامر وكأنه بلا استعداد
سابق [[المرأة لا تتحرك]]
دعيني أنفث سمي فيك ..
بإدليلني العناق بعناق —
لا جديد في لمصتنا هذه سوى
عرض البشاعة عليهم [[يشير
إلى النظارة]] يلقها وجوكم
[[لها]] اصنعي حاجزا من
الوهم كي لا تترهم .. رغم
أنهم في داخلك [[يمد يده
ليعري ثوبها .. ترفع يدها
تقاومه]] يدها مرفوعة للمرة
الأولى .. تحتاج أم تقاوم
[[لها]] دعينا نكرس

ذراع النشوة الملهورة

المرأة : اتحسب أنك أصبحت رجلاً
بضربتك .

الرجل : [[يتلوى مقمض العينين]]
الطعنة أصابت جسد
الذراع .. هذا الذراع لى ولانى
عاجز عن الاحتفاظ به ..
قطعت العنق .. لأخيه فى
جيبى يظل معى حتى
الانتهاء ..

المرأة : [[هامسة]] اخرج من
الذراع .. احمله معى .. دعنا
نذهب به لننقذه دع هؤلاء
[[تشير للنظارة]] لا تعبا
بهم .. دعنا ننقذ الذراع ..
فالآلم شرس يقات من داخل
الرجل : [[لها]] فى صوتك قوة إقناع
[[يدور حولها]] لم قاومت
عادتى لكنى أخشى الخروج من
ثقب الجرح لأرى مقدار
البشاعة التى حفرتها
الجبن فى داخل متعمد له ألف
لسان يلحق إرادتى ..

المرأة : [[هامسة]] قاومتك
لاكسيك .. لكن لا جدوى الآن
من المناقشة .. أخرج لنبحث
معاً عن يرتق ثقب الآلم ..
يوقف سيل الماء المنزعج ..



[[يسدّ نظراته في الذراع]]

يجه غول ممزق في الداخل ..
وجهي أراه في وجهه ممزقا ..
من يعيد ملامح الوجه القديم
كما كان [[تبكي .. تمديدها
الأخرى تسمح فوق رأسه ..
يرفع رأسه إليها]]

الآن .. نحن متقاربين إلى حد امتزاج
اللحم والدم .. أنت في هذه
اللحظة إلى حد الفوص في
جسّي .. وأنا لك إلى حد
الامتزاج في التعاسة .. كلانا
للآخر إلى آخر الصدور

المرأة : حملني .. اسخل بي الكوة
لأشاهد الجرح بدلاً منك ..
مادمت لا تريد الدخول
لمشاهدتي ..

الرجل : قولى لي .. لم تابعت بنظراتك
وهو يتحرك في ليل الظلام ..
وتترقبين وقع خطاه فوق
أعصابك إلى حد الهياج

المرأة : يجب أن تنسى .. حتى ننقذ
الذراع

الرجل : وأنا من ينقذ يقينى
وبصيرتى ..

المرأة : يا إلهي .. الألم شرس
الرجل : [[للنظارة]]

المرأة : هذه اللحظات .. في قمة أساسى
وأي أسفل هيوبي .. وفي أروع
لحظات نشوئكم .. وأنتم
غارقون في لذة المتابعة .. قررت
أن أواجه الأمر [[يلتفت
إليها]]

إليك أن تبلغهم ..
قولى لهم هو الذى طعننى
بالمديّة .. يجب أن تقولى لهم لو
لم تقولى لهم سأقول أنا ..

المرأة : سأقول ..

الرجل : إذن يجب أن نذهب إلى
المستشفى على الفور



تعرّ على شجاعتك .. وتنتظر في
الأشداق المفتوحة ..

الرجل : أنا واقف في نقطة الجبن عاجزاً
المرأة : تخطاه لتعرّ على ذراعى
وتنقذه ..

الرجل : هذا الركام ليس من السهل
السفر فوقه [[يدور حولها
فاحصاً]]

أقترب منك وأنا
أهتز .. لأنى رجل أقترب ..
تجرات وأمسكت المديّة لأطعن
الربع فيه حتى آخر منتهاه ..

إنى أخشى أن يسليك منى ..
إنه يعيش في دمك ولولاه
ما صرخت في وجهي : بشع
بشع .. قسوة توقف قسوة ..

المرأة : ليس هناك أحد
الرجل : وشبك الذى يصعد درجات
السلم ويطرق الأبواب ويفر
هارباً .

المرأة : جرحى أولى باهتمامك من
شبح .

الرجل : عيناي في الثقب .. والثقب
يتسع .. يتابع الدماء تتنجر
منه تغرينى بخلع ملابسى
والسباحة فيه .. لأنى الوهم
والعار بشعة تلك الرؤية ..
وأبشع منها : بشع .. بشع

أنت مازلت الرجل .. وتحت
أنفك شاربك ..

الرجل : [[للنظارة]]

أردت أن أعرض
عليكم صورة عارية ..
أقرعتنى صرختها وأنا في
لحظتى الحاضرة جبان .. على
الآن أن استعيد إرادتى ..
أخرج من ذراعها .. أطل عليه
من خارجه — العلق الدماء
السائلة [[يسك بذراعها]]

صارتى العالية في ليالى
الاضطهاد تغطيها الألوان
الحمراء أمس كان يسيل
مغرياً فاتلقت به وأغمسه
بالقبلات من لحظات اغمدت
فيه النصل المتعدد بلا
حدود .. وأخشى أن أحملق فيه
[[يلتفت إليها]]

فترى
واتركيه .. دعينى أقطع من
الكثف وأحتفظ به .. وتقرين
تاركة الجرح والبشاعة لي .
هذه فرصتك .

المرأة : [[بلجميع]]

انظر إلى أى مدى
الكهف غائر .. أنت جفاره
الرجل : [[في رعب]]

أعجز عن النزول
إليه .

المرأة : [[تتناول منديلاً تسد به فوهة
الجرح]]

يجب أن تكون

شجاعاً كما كنت متهوراً
الرجل : طمعتك لالحق به . أتجاوزه
وأظل كما كنت دائماً معك
المرأة : ضربت الوهم كعادتك .. قل لي
[[بشفقة]]

من هو محرك
الربح في عروقي دمك .. أنا
لا أعرفه .. أتصدق ..

الرجل : لا يمكننى النطق باسمه ..
وإلا أكدت وضعه في داخلك .
المرأة : مهما كان الأمر .. عليك أن

اللوحه الثانية

المنظر : [[الرجل والمرأة تحت مصباح مستشفى .. تهم المرأة بالدخول يجذبها من ذراعها]]

الرجل : قولى لهم : هو الذى مضى اللحم ولحق الدم السائل من الجرح

المرأة : سأقول ...
الرجل : أخبرهم أن زيحك فى الخارج ينتظر سؤاله [[يخفض رأسه من القهر]]

المرأة : [[تهز رأسها]]

الرجل : [[للفتاة]]

المرأة : ها .. أنا فى انتظار حضورهم .. يحملون القيود الحديدية والتجه .. والقصة .. منذ لحظات حملت الدماء وأحشاء الذراع ..

ركبنا العربى .. لكن الحذى لم يلتفت إلينا رغم الغرابية .. قطرات الدماء صارت ترن فوق أرض العربى .. لم يسمعها أحد إلا أنا .. التفت إليها ..

لا سالها سؤالاً .. فلم أجدها معى .. كانت جالسة فوق الزهو .. تحمل عارى وضربة مديتى .. وذعري من الرجال ..

ارتعاشاتى عندما أسمع صوتهم .. ناديتها .. لا .. لا يمكننى أن أعبد وأتعلق بذراعك .. وأعطه يفعل بالقبليات .. وأمسح فيه

تعباسى وأصغى إلى صدى توتراته [[يقترب منه بعض الرجال]]

الرجل : قادمون هم [[يلتفت إليهم]]

المرأة : ها هى يدى .. لن أقام .. تأخذوننى مكبلاً

بالحديد .. يضربنى أحدكم فوق قفائى .. أظلم صامتاً ممثلاً بالذنب حتى حافتى ..

الرجل : [[للنظارة]]

المرأة : أنا أتناول الدية وأمرق صوت الصمت والنعق الصدا المتصق بها .. وأهم بأخذها ..

أدركت فجأة أنها تغيرت .. أعارتنى الجسد البارد وأرهفت سمعها .. متتبعه وقع خطواته فوق درجات السلم ..

قالت وهى متهدجة الصوت ها هو يصعد السلم .. الدرجة الأولى .. الثانية والعشرين ..

الثالثة والعشرين .. يطرق أبواب الشقق مارحاً ثم يهرب

المرأة : ها بنا

الرجل : أنتظرتك طويلاً لتعودى بهم .. عدت بذراعك من جديد .. ماذا حدث لك ..

المرأة : رفضوا استعائى هنا .. حولونى إلى الإسعاف

الرجل : ولم تقولى لهم : رجلى فى الخارج يقف مع المديّة يتحدثان معا

المرأة : ها بنا

الرجل : قطرات الدماء مازالت ترن فوق أسفلت الطريق .. يجب أن تخبرهم فى المرة القادمة ..

المرأة : قولى لهم الحقيقة : يخاف من درجات السلم ونافذة الحجرة وسعال الرجال فى الليل والنهار [[تهز رأسها فى ألم]]

المرأة : أطمئن .. سأقول .. ها بنا .. الرجل : شبح منك بالقوة .. لذلك صرخت فى وجهى بشع ..

المرأة : كلف .. وإلا صرخت ..

الرجل : كما صرخت فى وجهى : بشع .. بشع .. تثبين من تحت شراستى تقفين فوق النافذة ..

تلمعين خطاه لتقفزين عارية من تحت الغطاء تعانقينه فوق درجات السلم .. تلتهمين شفغتي وتتوسلين إليه أن يضاجعك قبل أن أنهض من فوق فراش عارى ومذلتى ..

المرأة : ها بنا ..

الرجل : تتركينى للدمامة وحدى .. ترنعين فوق قامتى .. تطلين على من حالق شرفتك ..

المرأة : سأنفذ كل ما قلته ..

الرجل : إنسى أراه الآن .. يصعد درجات السلم مترجحاً من الخمر .. يسأل عنك .. طلى عليه .. يشم رائحتك ..

المرأة : كلف .. ودعنا ننصرف ..

الرجل : الدماء ثمن زفافكما ..

المرأة : هل أصرخ من بشاعتك ..

الرجل : إنصتى .. إنه يطرق أبواب الجيران عابثاً .. يترنح من الخمر كما أترنح أنا

المرأة : هل أتركك وأنصرف .. الرجل : رجلك الآخر أكثر دراية منى ..

المرأة : تحدثت بأخته بما يفعله وتحدثك أخته بما تعرفه وتدوسون جميعاً فوق سذاجتى ..

المرأة : ها هى عربة تمر

الرجل : أيها الحوذى .. انتظر ..
لتحمل جثتى .. والمشيع
الوحيدة هي



اللوحة الثالثة

المنظر : [[مصباح الإسعاف ..
يقف تحفه الرجل .. يواجه
الظلمة]]

الرجل : هي في الداخل الآن .. أوقفت
العربة .. ونقلت الحوذى من
الرحلة إلى هنا .. لم أسمع وقع
خطوات الحصان فوق
الأرض .. كنت أصغى إلى وقع
خطوات الدماء وهي تتبعا ..
تضيئنا حتى الانتهاء لدى
تتوق إلى الإغلاق لاتصر من
عار ذبح الذراع .. وهي الآن
تحمل بقاياها .. شكله المشوه
البشع ..

[[تخرج المرأة مضمدة
الذراع .. يعد يديه إليها
ويغمض عينيها]]

يملكك أن
تتصرف وتغفرى لى
جريمتى .. ولا يعنك بعد ذلك
أمرى ولا مذلتي ..

المرأة : هيا بنا ..
الرجل : ذلك الذى تركناه خلفنا لم يعد
يبتنا ..

المرأة : طبيب إلى أين
الرجل : أنا إلى حيث يأخذنى الرجال ..
لِم لم يحضروا ..

المرأة : أوقفوا لى تدفق الدماء
الرجل : جئت وحدك تحملين ذراعك على
كتفك .. قولى لى إلى أى مدى
تخشين قربك منى

المرأة : أنا لا أخشاك
الرجل : حتى بعد الطعنة
المرأة : [[تتعاب]]

زوجة الأب : بطعنة سكين تبحث عنها ..
الرجل : كما فقدتها فى لحظات
مخبولة .. أردت أن أعيدها فى
مثل تلك اللحظات

صديق الأب : لكننا أبدأ لم نفعل مثلكم .. لم
نذبح أذرع زوجاتنا ..
الرجل : أنتم لستم مثلنا .. أنتم رجال
بلا ذاكرة .. لا تتأمن الليل
يعيون مفتوحة مثلنا ..

الأب : أنتم أطفال فى اللعبة
الرجل : تفربنى كلماتك بالنحيب ..
نحن أطفال اللعبة — كما
تقول — شعرنا إبيض من
كهولة أحاسيسنا ..

الأب : وماذا ستفعل الآن ..
الرجل : لست أدري .. كل ما هناك
أنسى لم أجدهما عندما
استيقظت .. فرت إلى أهلها ..
فأغرقت صورتها بالدموع
حتى شهقت عيني من الألم ..
الأب : معنى ذلك أنك مازلت تحبها ..
أتريد إرجاعها

الرجل : بدونها يحتوينى الوجوم ..
ولا أكف عن الغضب .. أسير
فى الشوارع مذهبواً أظعن
أعمدة النور والشجر ..

صديق الأب : لم تكن أبدأ مثلكم ..
الرجل : لن تكونوا أبدأ مثلنا .. أنتم
تجلسون تحت أسقف
الرضا .. تقنعون بوجبة
الفداء عندما تدق أجراس
بطونكم .. هذا هو تفرقكم
علينا ..

الأب : وماذا ستفعل مع أهلها ..
الرجل : سأصرخ فى وجوههم : أنتم
أعمدة الأسرة .. جذران
الاستسلام . لن ترضى بالعيش
معكم . يمكنكم سؤالها ..

الرجل : وأنا لن أنام بعد الآن ..

المرأة : أنا متعبة إلى حد السقوط

الرجل : وأنا قد سقطت

المرأة : كل شيء انتهى الآن .. سدوا

الفجوة .. أعادوا أحشاء

الذراع .. أخفوا البشاعة

بالشاش والقطن

الرجل : من يعيد أحشائى أنا ..

ويخفى بشاعة ما أراه حتى لا

أراة أنت تبصقين على ..

سأبصق على نفسى بعدك ..

المرأة : هيا بنا ..

الرجل : [[للنظارة]]

انتبهت المذبحة .. وجهت قنوات

الدم .. دون أن يسمع أحد

صوت صرخاتها

اللوحة الرابعة

المنظر : [[رجلان يتبادلان شرب
المعسل ومعهما امرأة وبينهما
الأوين]]

الأب : والأن .. احك لى يا ابنى

كيف طعنتها بالمدية

الرجل : تتألمتها .. وغرست اللصل فى

اللحم .. كان غرضى أن أعثر

عليها فى لحظات الربيع

صديق الأب: وإذا رفضت يا ابني الرجوع
معه

الرجل: لن ترفض .. لن ترفض .. لن
تجد من هو أكثر اتساعاً مني
زوجة الأب: لكنها فرت منك على أي حال ..
الرجل: لترصد شهقات الشفقة عليها
وهم يشاهدون الأريطة ويقايا
اللحم المطعون ..

الأب: لكن ماذا سنقول لهم
الرجل: قل لهم أنني طفل نزيق .. مرق
لعبتي وندم .. ثم بكى ..
زوجة الأب: إننا نخشى من غضبهم عليك
الرجل: قولوا لهم .. لقد كف ..
استسلم لنا وكف ..

الأب: ولكنك لم تقدم .. حتى الآن ..
معترة واحدة
الرجل: يمكنني أن أقدم الآلاف منها :
قولوا لهم لم ترضعه الخبرة
من شديدا فلم يتمكن من
مواجهة الرب .. قولوا لهم ..
عندما حاصرته بافتساعها
بالرجل المخمور — صاعد
درجلات الليل — نقش الرب
في دماغه ..

الأب: [[مبهتاً]] أنت ما زلت في
منطقة العجز خاضعاً لنا ..

الرجل: [[للنظارة]] هكذا اصغروا
لـ .. أصغرت زوجة الأب يشوق
لحديثي عن شقيقتها المترنح في
أليل الجنون وأصغى الرجل
الخاضع لسلطان أبي وأخرج
ياكو بخانه .. وأصغى لـ أبي
وهو يصغر فوق سحابت
المسل .. وقال الثلاثة معا :

الثلاثة: إنهب ونم .. ونعثر بغطائين
لئلا ترتفع في وحدتك غدا
سننزل إلى السوق ونشتري لك
جارية أخرى

الرجل: كفى .. كفى .. لا أريد تغيير
لعبتي .. لا أريد تغيير
لعبتي .. أريد عروستي للعب
بها .. بذراعها الممزق كما
هى .. كما هى ..

اللوحة الخامسة

المنظر: [[رجل طويل .. بشارب
مهيب .. يضع نقوشاً فوق قطعة من
الخشب يتحدث مع الرجل]]
الرجل: جئت لأعود بها .. وأنت
خالها ..

الخال: أنت لا تعرف أن لها الكثير من
الشوارب يحمونها .. يمكنني
الآن تعليق جثتك فوق واجهة
البكان ولا أحد يتفكك من يدي
الرجل: أعلم أنك أسقطت سقبة حانة
فوق روادها ذات يوم .. وأعلم
أنك تثير الرعب في أقوى قلوب
الرجال .. لكنني أحمل ياسى
فوق كتفى .. وهو الذى
يجاذبك الحديث الآن ..

الخال: تريد أن نعيدها إليك ثم تعود
وتفترس السكين في ذراعها
الأخر

الرجل: ذراعها ملكها .. وهى تعرف
سبب تمرقه ..

الخال: معنى ذلك أنك لن تكف ..
الرجل: فلنكف هى أولاً عن ممارسة
لعبها

الخال: كيف طعننها ..
الرجل: كما سلطن العواقر والدمامة

في غيرها [[للنظارة]]
كنت أبنا لليلس .. لو لم يكن
هو حارسى لكنت قد خربت
راكما أملهم أقبل الأقدام
وتراب الأرض الذى تمشى عليه

[[لخالها]] عيدها إلى
واصنعوا بي من صنوف
القسوة ما تريدون .. هل
ستعيدونها ..

الخال: دع الأب يحضر ويأخذها ..
الرجل: [[للنظارة]] في البداية

بصفت عينه رعباً .. حرق
شربها المتطاير رموش عيني ..
فاغمضتها وقلبي يسقط من
أعلى بيتها [[للخال]] ولكنني
أنا زوجها .. وأبى زوجة
[[للنظارة]] مهما كانت قوته
وحريق الغضب في العينين
يتصاعد .. وشرر انفجاله
يعرق جلد الوجه .. فأنا أملك
قوة التعادل والوقوف أمامه ..
أميت رهبته بيأسى
[[لخالها]] أنت تريد رجلاً
حقيقياً ليعود بها
[[للنظارة]] عدت إلى أبي ..
قلت له : رفضوا إعادتها ..
أنت رجل .. رجل حقيقى ..
سيقبلوك .. أعادها أبي .. لي
الليل عدت .. وجدت الضوء
وأمرأة تتسرب .. انحصرت
عنى وحشيتى .. ويدأت منذ
تلك اللحظة عزلتها الميتة ■

فنا

كأننى أنا

شعر

محمود الزيات

لَقَدْ انْفَجَرَ الشَّجَرُ بِالمَاءِ

والدَّمُ بِالحكاياتِ

وانْفَرَطَتْ مُكَرَّنَاتِي عَلَى مِسَاحَةِ

وَعُيُونِكُمْ سُرُجٌ مُعْلَقَةٌ ..

مَنْ الذى سَيِّبِكى لِأَجْلِ ... ؟

قَلْبِي يَذُوقُ كَأَنَّهُ وَقَعَ أَقْدَامُكُمْ ..

وَوَقَعَ أَقْدَامُكُمْ يَذُوقُ كَأَنَّهُ قَلْبِي ،

يا إلهى .. أَنْتُمْ كَثِيرُونَ جِدًّا

وَأَنَا قَلْبٌ وَاحِدٌ

.....

اسْمُهُ « الكحلأوى موسى » ..

وَأَنَا اسْمِي مَكْتُوبٌ كَالْمَوْدَةِ بِالطَّبَاشِيرِ

عَلَى حَائِطِ البَيْتِ ،

وَلَمْ يَكُنْ مِنْ شَيْءٍ يُجْبِرُ الطَّبِيعَةَ

أَنْ يَكُونَ حَامِلًا لِاسْمِي

وَأَنْ أَكُونُ حَامِلًا لِاسْمِي ..

فَلَمَّاذَا تَسْقُطُ النُّجُومُ عَلَى كَتِفِي

كَلِّمَا بَكَيْتُ مِنْ أَجْلِ رُوحِي .. ؟ !

.....

نَرْجَسَاتُ خَاصَّةٌ بِإِنَاءِ مُرَجِّجٍ

لَوْثُهُ أَرْزَقُ

وَيَنَاتُ يَنْقَطُرُ فِي ذَاكِزَتِي

أَنِيَاتٍ بِأَسْوَدَ

كَأَنَّهُنَّ بَنَاتِي .. !

يَا حَبِيبَاتِي ... أَنَا بِخَيْرٍ ..

إِلْمَذَا تَصُوبُنَ أَبْصَارُكُمْ إِلَيَّ ؟ ..

.....

لُغَةٌ مُتْرَصِّعَةٌ بِالْمُنْتَصِرِينَ ..

وَكَلِمَاتُ غَارِقَةٌ فِي عَيْنِي ..

وَأَبْنِيَّةُ تَنْهِيًا شَاهِقَةً كَالصُّلْبَانِ ..

وَأَجْنَادُ تَصَطَّفُ بِهَزْأَوَاتٍ

فَانْطَلِقُوا إِلَى زَنَازِ يَنْكُم ..

وَأَرِيحُوا رُوحِي ..

مِنْ رَجَفَاتِ تَتَجَرَّجِرُ عَلَى مُرْبِعَاتِ البِلَاطِ

وَاطْفِئُوا مَصَابِيحَ الْعُقُولِ ..

وَاكْتُبُوا فِي الْكَرَارِيسِ مَا تُحِبُّونَ

لَأَنْتُمْ تَذَاهِبُونَ فِي الصَّبَاحِ إِلَى فُصُولِكُمْ

وَأَبْقَى مُعْلَقًا فِي خَلَائِي

.....

وَجْهِيكَ نَاضِحٌ بِالمَحَبَةِ

وَإِكْتِمَالِ غُرْبَتِي ..

وَالْيَمَامُ الَّذِي يَطِيرُ إِلَى أَعْلَى

لَنْ يَسْتَطِيعَ أَنْ يَرَى قَبْرَ « رِيحِينَا أُولَسِينَ »

وَالْيَمَامُ الَّذِي يَنْزِلُ فِي كُلِّ مَرَّةٍ

لَا يَجِدُنِي فِي مَكَانِي ..

فِي كُلِّ مَرَّةٍ يَخْرُجُونَ مِنَ الْمَنَاجِمِ

يُجْرِدُونَهُمْ مِنْ مَلَأْسِهِمْ

وَالْيَمَامُ الَّذِي يَطِيرُ إِلَى أَعْلَى

لَنْ يَعْرِفَ أَسْمَاعُهُمْ أَبَدًا

وَالْيَمَامُ الَّذِي يَنْزِلُ كَالثَّلُوجِ

حَامِلًا رَسَائِلَ السَّمَاوَاتِ

يَضِلُّ عَنْ شَبَابِكَ يَنَاتِي

.....

كَأَنَّنِي هُوَ الْغُلَامُ

فَلَا تُبْعَثُوا مَسَائِلَ الرُّوحِ ..

كَأَنَكُمْ مَجَاسِدُ الْأَيْقُونَاتِ

.....

كَأَنَّنِي هُوَ الْغُلَامُ

كَأَنَّنِي بِكَ عَلَى نَدَجِ النَّبِيِّتِ ..

احْضِنُونِي .. لِأَنَّنِي لَا أَرَى « الدَّرَابِزِينَ »

أُسَافِرُ الْيَوْمَ وَأَنْتُمْ تَلْعَبُونَ بِدُونِي

الْقِطَارُ يُهْزِئُ رَأْسِي

فَلَا تَهْتَرُوا كَأَنَكُمْ فِي الْبَحْرِ

ضَعُوا فَوْقَ رَأْسِي سِلَاحًا كَثِيرَةً

وَأَدْفِنُوا وَجْهِي فِي صَجِيحِ أَذْرُعِكُمْ

أَعْمِدَةُ النَّوْرِ تَخْطِفُ الْهَوَاءَ ..

أَجْتَمِعُوا لِنَمْسِكُوا قَلْبِي ..

نَشْدُكُمْ اللَّهُ .. أَرِيحُوا النَّبِيَّتَ

مِنْ الْأَكْبِ الصَّغِيرَةِ ..

وَأَقْتَسِمُوا بِالنِّزَاضِ .. مُكْعَبَاتِ اسْمِي

.....

هَذَا هِيَ انْفَتَحَتْ قُوَّامَاتُ الْجَزَارِ

وَسَابَ الدَّمُ فِي مَاءِ النَّهْرِ ...

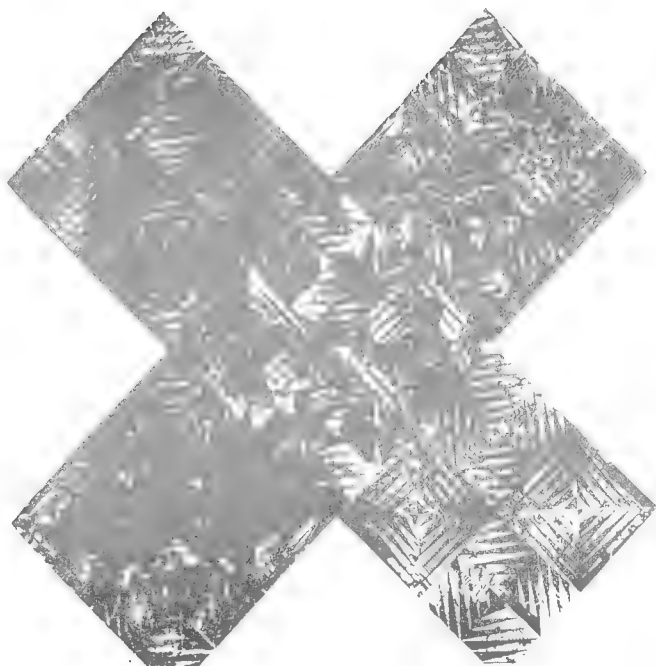
كَأَنَّنِي هُوَ الْغُلَامُ

أَطْفِنُوا سَلَامَةَ النَّهَارِ ..

وَأَنْزِلُوا مِنَ الْغَيْبِ إِلَيَّ .. حَامِلِينَ حَطَوَةَ الْقَاسِمِ

وَأَفْتَحُوا السَّبِيلَ .. سَيِّبُوا رَوْحِي حَوَائِي

حَوَائِي .. كَأَنَّهُ حَوَائِي .



بصريات متقاطعة ١٩٧٠ .

الحداد

١٨٦ قراءة الشعرية قراءة العالم ، عبد الله السمطى -

١٩٢ أزمة المرأة المثقفة ، وفا. ابراهيم

قراءة الشعرية قراءة العالم عبد الله السمطي

قحين يؤسس الشاعر لنصه تبدأ لحظتان في عبور وعيه الإبداعي هما لحظة الاكتشاف ، ولحظة المجاوزة والاختلاف ، إنه يقدم اكتشافاته الخاصة التي مصرتها محرقته الذاتية في التشوق إلى طبيعة الكتابة الشعرية وأنساقها في لحظة تقف به على حافة الهاوية والذروة ، وبين طرفيهما تتشكل طرافة النص وخصوميته - أو لا تتشكل - وأنشد يسفر لنا هذا النص عن اختلافه عن السياق العام للنصوص الأخرى - أو عدم اختلافه - هاتان اللحظتان في تصویری هما مناط العملية الشعرية التي تتمحور عن نص مفارق له سماته الخصوصية وله ملامحه التي تتم عن شاعرية قائلة أو لاشاعريته ..

إنها في الآن نفسه لحظات تسأول وقلق مضطرب في الخيلة الإبداعية وتوتر لا ينبي ولا يهدأ في عصب الذاكرة ، ماضية أو حاضرة ، وفي عصب الروح الفنى الذى ينتفض في قلب الشاعر كعصفور بلله القطر ، إنها لحظتا يقظة وغياب في الوقت ذاته ، يمرق الشاعر عبرهما إلى ترويض الكلام ومرواغته في عملية اختيار وإزاحة وتكوين وإهراق للأجديسة السبالة حتى يعطى الكلام أخصب طاقاته ، وأجل معانيه الترميزية الدالة ..

نجسد هذا الاستهلال عن تأسيس النص الشعري عبر مقاربتنا لقصائد العدد (١٢١) من مجلة القاهرة ، إذ تسمح هذه القصائد بالوقوف على ملامح التطور الشكل - دلالي في الشعرية العربية في مصر من الخمسينيات وحتى الآن ، ويبدو أن هذه القصائد تمثل - بشكل أو بآخر - الأجيال الشعرية الحاضرة في مصر على اختلاف مذاهبها

وملامحها ويغض الطرف عن أية مسميات تاريخية سنحاول مقارنة هذه القصائد وإضافتها للوقوف على أبرز معطياتها الدلالية وأجلاها ، لنستشعر أنساقها وملامحها الدالة ، ونستغض طرف المقاربة عن قصائد العامية الأربع لأن سياقاتها - فيما يبدو - لا تمثل طرافة يمكن التحديق فيها ويمكن حذسها ، باستثناء قصيدة « ماجد يوسف » .

- ١ -

تتدرج قصائد العدد تحت مستويين من الكتابة الشعرية الأول : مستوى يرى للشعر وظيفة ما ، فهو في توجهه للقارئ يتخذ فكرة أو موضوعاً محدداً ، تلقف حوله بناء وتعبيراته ، مستوى يحذس بما يتوقعه القارئ ، ويحذس بخبرات تصويرية مألوفة ، ويحتضن أمشاجاً من الرؤى المكررة ، المعتادة ، وأنساقاً جاهزة غير مغامرة ، ولافتحة لنفسها أطراً جمالية جديدة - كما سنبين - وتندرج تحت هذا المستوى قصائد : كمال نشأت ، وعبد المنعم عواد يوسف وأنس داود ، ومجاهد عبد المنعم مجاهد ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ومحمد أبو دومة .

والمستوى الثانى : - يرى أن لا وظيفة للإبداع سوى الإبداع ذاته ، إنها وظيفة تخلص لا ستغفار جماليات ، وتقنيات تصويرية تمنح نفسها فرصة التصرک والتغفل في قلب الأشياء وملامستها وفرصة الدخول إلى المناطق المضمرة شعرياً ، والفصوص في فضاءاتها ، واستقطار إحياءات لا معان ، واستنهاض دوال مخترنة ، ومدلولات مطبورة ، ورؤى نامية وخصية ، وتندرج تحت هذا المستوى قصائد : محمد سليمان وعبد المنعم

رمضان وفريد أبو سعدة ، وعبد المقصود عبد الكريم ، ووليد منير ومحمد ناجي ومهدي محمد مصطفى وفتحي عبد الله وأحمد الشهلوى .. وبالطبع فإن هذا التقسيم ، تقسيم أولى ، لا يفترض بدءاً مألوفية هذا أو جدة ذلك ، بل سنحاول عبر هذا التقسيم الذى يرى إلى شكلين شعريين متميزين الرؤية والأصوات ، سنحاول الإصغاء إلى النبض الداخلى للمقصائد واختبار شعريتها وتنوير دلالاتها .

٢ -

في قصيدتى كمال نشأت القصيرتين تتحقق توليدية الدلالة الشعرية عبر اصطفاء دالة جوهرية هي دالة « الموت » إنه يرخى طرف دواله لها ويقفنا على مشاهد وصفية حادثة :-

زوبعت الريح
تحمل أهات شجر الليل
يئن .. ويدخل عبر النوافذ
يرنطم البرق والمطر المتواوج
فوق الزجاج
ينتشر الضوء في البيت .

إنها حركة أولى في الدخول إلى القصيدة ، ترصد من الخارج ، تنقل المرصود كما هو من دون تماء فيه أو جمل معه ، تتكفى فحسب بقول الشيء لا تقويله ، وتشبيبه ، تعبر لا تخلق والشعر في جوهره خلق يعيد اكتشاف الأشياء ويخصبها في علاقات طريفة مهجنة ، وهذا ما لانفطه قصيدتنا كمال نشأت ، إذ يتتبع في الأولى - من الخارج - راصداً أيضاً فتاة تبدل أشيائها ، ثم ترحل في الشتات ، في الذاكرة ، إلى أن يصل لفكرته ومراده : والسؤال العذاب

هل يعود الذين يموتون في عنفوان الشباب ؟

وفي نهاية الثانية : وكل ما أملكه قصيدة من السراب .

إن الشاعر بالرغم من أنه يتناول دالة « الموت » وبالتالي يستحوذ على حقول دلالية تضرب في جسد الحياة ، والزمن ، وتبدل الأشياء ويثورها ، لا ينقل لنا هذا التوتر المضطرب والقلق المتوزن الذى تحدثه دالة كالموت ، بل يتكفى فحسب برصد مشاهد مكررة مألوفة ، سطحية حيناً وساذجة أحياناً أخرى (في اللحظة التى يموت فيها البشر في الصين (؟) يولد بشر جديد) إنه يتناول موقف إنسانى ، موقف جدل ومراع ، لكنه لا ينقل لنا هذا ، كما أن الخبرة الشاعرة هنا لا تستقطر الشاعر وتغضه - والشاعر من جيل الخمسينيات - ولا تصنع له أسلوباً شعرياً ينم عنه ، ويميزه ، مما يضع قصيدتيه في إطار بدايات الشعر الجديد ، هو واقف عند مرحلة الخمسينيات لا أكثر لا يتجاوزها سواء على المستوى الشكلى أم على المستوى الدلالي ، بالرغم من تبدل الطرق الشعرية وتنوع تجلياتها الحديثة .

وتقودنا هذه الطرق إلى قصائد عبد المنعم عواد يوسف القصيرة أيضاً ، لتقفنا على هذا الهاجس التعبيري الذى ينقل أفكاراً حول الشعر ، لا الشعر ذاته إنه يصوغ من المألوف التصويرى الجازم دواله وصوره ولنصغ لهذا القطع :-

هو الحلم ما كان لا ما يكون
خبث ثارنا تحت وسم الرمد
فلاتوقظي الحلم

وإلى زمان التوقع ،

فلت زمان انبعثاني

فهل أنت عيسى : لتحيى موات

إنها لغة عامة لا يقبض الشاعر على طرف خصوصيتها ، لا يقترب من

الخاص عبر العام (ولى زمان التوقع ، فلت زمان انبعثاني) مما يجعل قصائده القصيرة مجرد رصف على طرق معبدة سلفاً ، لا تترأس في طرق أخرى أو فضاءات مغايرة (جرعة من ضياء - عيون الصباح - وهج الأريج) إنه ترأسل حواس وكلمات مألوفة ، لم تعد الشعرية تحققي بهذا ، تجاوزته الآن إنها تحققي باستكناه العناصر والكائنات وتراسلها ، والالتحام بمحبوباتها المكثورة ، وماقنائه سابقاً لدى كمال نشأت وعبد المنعم عواد يوسف ينطبق أيضاً على قصيدة انس داود أوراق من حياة البليل) إنه بلبل قاء ، من الثلاثينيات والأربعينيات ، بسحنة تقليدية ، وجناحين رومانسيين ولنصغ لبعض الجمل الشعرية لنتكشف ذلك :-

- الدرب الذى أنت به ماش أفاع ،
وحراب مستبدة

- مياه تجعل الصخر ورده

- أنا سيف قد غادر غدده

- غيره في البيد بالأسجاع يشجينا

- من روى الغيب تواتيه

طيف ، وهو في الأسرار يلقاها .

إنها صور مشهدة ومستهلكة تتجاوزها قصائد قديمة بمراحل لدى الشايب ومحمود حسن إسماعيل وعمر أبى ريشة ، فليست الشعرية في حشد معجم غنائى رومانسى ، إن البلبل هنا - محور القصيدة - غير مركز بشكل حقيقى وجاد ، إنه مناسبة فحسب للبروح بالانسيان والبشاشة والعطف ، للبروح بكلام محايد لا توتر في أعصابه وأنسجت ، يبروح الشعر ويستترد ويقضى حتى يصل - بعد لآى - إلى مبتقاه -

نبحوا البلبل في منتصف الليل
هنا .. حجر ملقى

وفي الأفق .. آلاف النجوم

وفي تصويري أن مقطع الختام هو بداية القصيدة الحقيقية أما ما ذكره الشاعر كله كان اتفاقا حول هذا المقطع الأخير .

أما قصيدة **مجاهد عبد المقيم مجاهد** ، وهو شاعر على ما يبدو ينتج أشعارا كثيرة نراها منشورة في منابر متعددة ، السمة (مصرع نجمة سيناريوفيلم) فهي قصيدة «تعبين» أكثر منها قصيدة «خلق» ثمة مضمون أو موضوع يحتويها وهو (نجمة) حبه التي تسطع وتناقل ، والتي يوصفها في عبارات نثرية أشبه بتعابير المبتدئين من الشعراء ، لا جهدا إبداعيا فيها ، ولا رؤى جمالية تطرحها :-

هي نجمة حبي التشريعية ..
ولهذا حملت في يدها الميزان
وقد وضعت في الكفة
من عينيها الرياحن ..
وقد وضعت في الأخرى
عاشقها الإنسان .. إلخ

إنها - إذا كانت بهذه النثرية المفرطة المكرورة نجمة خابية ذابلة ساقطة في بشر بتروى ، لا يرشح بدوال خصبة ولا بجماليات نثر ، قصيدة مجاهد ، لا تحمل لغة شعرية ، رغم صياغتها العروضية والإيقاعية ، بل هي لغة محايدة لا تقبل شيئا اللهم إلا التعبير عن مصرع نجمة بسبب إزمات الواقع الذي يتحكم فيه برميل النقط ، والشعر لا يحتمل هذه الوظيفية التي تجعل منه خطابا صحفيا قجا ومباشرا ، تقوح من خلاله رائحة التقريعية العابرة .

وفي أوقات «محمد إبراهيم أبو سفة» الصحراوية ينتقى الشاعر معجما بدويا صحراويا وينشئ فيه تعبيراته ، إنه يدخلها إلى جرابه الأسلوبى الذى

اعتدناه منه ، الرموز البسيطة كالسيوف والغزلان والنسور والأقاصى والوقوف عند مقولة (المعادل الموضوعى) دون تجاوزها والالتكاء على الإضافات والصفات (بقايا عصور - أناس من الظل - ثأيا الظلام البروق البعيدة - حديث النيا - أسنان الحصى - رجع الصدى - أشداق الذئاب ... إلخ) وهو فيما يفعل ذلك يقدم لنا الفكرة فحسب دون أن يستكنها يقف بنا أمام قلقلها



محمد إبراهيم أبو سفة

ولا يدخلها ، إنه يصف جزءا من الواقع العربى الراهن ، جزءا ساكنا خاويا يجتر الأشياء ، ويجهلها أنه يصف أرضا خرابا يضع فيها الصوت في رجع الصدى :-
ما الذى نرجوه من رمل
ومن ربح ومن كيد العدا
هذا زمن خان
في أرض تعيش يغدرا
هذا هو الوقت الآخر
يضيع من عمرى سدى
ويتحقق ما قلناه سابقا في بقية المقاطع ، التى تركز على مفردات المعجم

الصحراوى وتستدعيه ولكنها اكتفت بالحركة الأولى ولم تغفل الثانية ، وهى الدخول بها في إطار جدلى بين واقع العصر الآن وبينها ، أو الولوج إلى المفارقة والثنائيات الضدية مثلا ، وهو ما فعله بصورة شائقة في المقطع الأخير المعنون «غرباء في مدن الرمل» وهو أفضل مقاطع القصيدة لما يحمله من صور تجريدية وسريالية ترميزية تضعنا وجها لوجه أمام الشعر ، من دون استطرادات لغوية أو متاهات تعبيرية :-

مدينة صحيرية سوداء ؟
بل إنها جسد
تشقه شوارع حمراء
خناجر بلا عد
وعابرون مفعمون
بالدموع والحسد
وعابرون مفعمون :
بالتقود
والخواء
والبدن

وفي قصيدة «محمد أبو دومة» (الكبد الشديد الأشد) يحاول الشاعر أن يتحدث عن كل شيء الذات - الحبيبة - الوطن - الواقع - المواقف الإنسانية المختلفة وذلك عبر لغة شعرية تستلم لغة الموروث ولكن من وجهتها الإيقاعية - لا الترميزية - في الجناسات والطباقات والمجازات البسيطة ، والكنائيات والاستعارات ، ولكنه يقف فحسب عند المستويات الأولى لهذه اللغة ولا يستطنها ولا يسعى إلى معرفة ما ، تخصب بنية قصيدته وتشعرنها يقول وإنلحظ إيقاعية اللغة الموروثة وتكرارها :-

ما بال الزمن أريدا

وحوالى مهجتنا وبمهجتنا كثر مكنثبا واشتدا
وابتردت شمس ظهرتنا
في ريعان ظهريتنا
واكتحلت أجفان لياليها
شهدا محددا
يشرب من خذ البحر الملح
ملحا مروراً عمدا
وابيض الأسود ، واسود الأسود
... بينهما حسرات وقتت
إن تترقم عددا أو تحصى عددا ..
إلخ

وإشكالية محمد أبو دومة - ومثله من الشعراء الذين يتخذون الموروث كآفة يستندون إليها للفرار من الواقع حيناً وإخفاء موهبتهم المتوسطة حيناً آخر كحسن طلب مثلاً - إشكاليته أنه يجعل الموروث في ذهنه دائماً لحظة الكتابة ، لا ليبتكره من جديد ، بل ليؤكد على حرفيته الخادعة وقدرته على نسج هذا الموروث بكل ملامحه الأسلوبية ، من هنا فإن هذه الإيقاعات لا طائل من ورائها شعرياً ، لأنها متجاوزة من جهة ومألوفة مكررة من جهة أخرى ولو ترجمت إلى لغة أخرى فقدت مصداقيتها الجمالية والشعرية من جهة ثالثة :-
وإذا كان الشاعر قد حشد أفكاراً كثيرة لقصيدته فإنه لم يخلص لأى منها إخلاصاً تاماً ، ولم يقترب من الشعرية ولم يبق على حوافها أو يؤرها الدالة .

٣ -

في المستوى الثانى نطالع تسع قصائد مختلفة ، يتبدى عبرها تركيز جلى على فعل المجاوزة والاختلاف عن المألوف ، والانفتاح على شفرات طريفة تنكسب فاعليتها الدلالية خلال أنماط تقنية عدة يحسن بنا الوقوف على أبرزها

قبل قراءتنا العجلى للقصائد وتتمثل هذه الأنماط في :-
١ - مقارعة اللغة لدوالها المألوفة ، حيث تخلت اللغة الشعرية هنا - في هذه القصائد عن مواضعها الدلالية ، وأصبحت تركز أساساً على استئصال ما يمكن تسميته بـ «أسطورية الدال» حيث تتعامل هذه القصائد معه بفطرية الأولى وعذريته البرية .
٢ - إلغاء فكرة «الموضوع الشعري» وطرح ذلك عبر شكلية القصيدة وبنيتها الجمالية ، والاستعاضة عن فكرة «الموضوع» بفكرة «الخلق» البرناسى الداخلى - إن صح التعبير -
٣ - جعل الذات الشاعرة مركز العالم تتلاقى في بورتها كل الأشياء ، وتتعدد هذه الذات الشاعرة في أناهات وفى انشطارها ، وفى التفات الشاعر إلى هذه الأنا وتحويلها إلى «أنت» حيناً أو بتجريدتها وتحويلها إلى «هو» أحياناً أخرى .
٤ - الدخول إلى مناطق معجمية - كانت محرمة شعرياً - واستقطار دوالها كما سنبين لاحقاً
ففى قصيدة «مجازات» لمحمد سليمان والتي تتكون من إحدى عشر مةطبا شعرياً يتراوح بين الشعرى (التفعيل) وبين قصيدة النثر ، وهو - كعادته في قصائده الأخيرة - يركز على ثلاثة أمور بادئة :-
الأول - وهو شائع عنده وعند غيره من شعراء الموجة الأخيرة - الانتكاه على مرادوة تفاصيل الحياة اليومية .
الثانى - تجريد «الأناء» إلى «هو» ، إذ يفصح هذا الضمير الغائب عن حس رائق ، بوضع الأنا أمام المخيلة - بوساطة التجريد - ووصف باطنها وظاهرها .

الثالث : حشد طاقة معجمية جديدة تتمثل في أسماء النباتات والحيوانات والأدوات البدائية ، والأدوية ، والطيور إلخ
ولو اتخذنا نموذجاً دالاً على ذلك سنستشعر بجلاء هذه الأمور :-

ثلاث ملاعق للشاى
وواحدة للقهوة

ومن كوة محشوة بهواء داكن
سيرى الغوال وبأنفو الفريك
لباين يدفعون إيقاراً من الصفيح
وحفارين يذبحون الشارع
ويختص محمد سليمان - في

قصيدته - طريقتين في صياغتها ، الأولى تتمثل في التوصيف ، والثانية في القص أو ما أسميه بسرد الشعر ، إنه يوصف الصالة أو المشهد في نمط قصصى - لا غنائى - سارد ، وهو في هذا يكتن صوراً كلية لا جزئية كما في المقاطع ٣ ، ٤ ، ٦ مثلاً ، ويرتكز في هذا - على ما أسميته بـ «أسطورية الدال» - لا الأسطورة ذاتها كما يتبدى في المقطع (٣) مثلاً كقولہ :- يدخل المياه

مخفياً براحتيه

دافعا بظله الأسماك

دائماً يرش قبل الغوص

يعلن الولاء للذين احتجبوا

ويلتقى في القاع بالأميرة

وفى قصائد عبد المنعم رمضان نراه يتكئ على دائرتين دلالتين اثنتين لديه هما : دائرة (الجنس) ودائرة الصراع مع (الذات الطلية) إن قصائده في الأغلب تركز على هاتين الدائرتين سواء تطلبت القصيدة هذا أو لم تتطلبه يقول مثلاً :-

كانت الأرض توشك أن تحتوى

صدرها في يديها وتداب

كى تنقى نظرة من كواكب عبيرة ،

وتشدد على خصرها ورقا حامضا
بتعرفه الشعراء .

ويقول : لا كلاب لا اتلصص من
ثقب لارى أشياء خلف الباب
ولا أحتج على أعمال الله .

إنهما دائرتان يفلق بهما على
لنساءات شعره ، ودائما ما يهيج بهما
وفي هذه القصائد القصيرة تنسرب
هاتان الدائرتان - وإن لم يظهرا بشكل
واضح - إلا أن من يقرأ القصائد يشعر
بداهة بوجودهما بجمل القصائد تابع
من انكاشه على ما يمكن تسميته بـ
«النص الموازي» وهنص داخل النص
نشعر بوجوده - وإن كان غائبا - غير
ما ترشح به من دلالات وعبر ما تشير به
إلى خارج النص :-

إنها آلة الحرب ، أرفع جسمى بها
في اتجاه السماء .

وأرجو لها أن تنال نصيبي من
القلوت ، أن تعذب
قدر احتياجي إلى «العيش»

وفي قصيدة «الأشجار تنكلم في
نومها» لفريد «أبو سعدة» تتجلى اللغة
الشعرية الجديدة التي تقف بالتالي إلى
«بلاغة جديدة» يمكن استشعار سماتها
في كسر الصور الجزئية وأنبثاق الصور
الكلية التي تشكلها المقاطع المعنوية
داخل فضاء النص (غرفة - حديقة -
قرج النهار - فضاء آخر - فجأة قرب
النهر - شخص - ليل) إنها حالات
متواشجة ترصد الذات الشاعرة نفسها
عبر تسيبها :-

من الذي كوم هذه الأشجار بقلبي
إنه يخنق بالعرق الحامض
وينطع عاليا
ليجلس الفضاء

هل هو تمرد الذات على ضيق
فضائها ؟ هل هو بحث وثاب من منافذ

للخروج من سكونية الواقع ، إنه عذاب
النفس وعذاب الجسد الذي يحثونها :-
أيها الجسد المعتصم بالجيم والنون
تكلم لآراك

الحديقة تتناطح في القطيفة
والدولة ساعة دقاقة
تنجح في اللحم الحي

وفي (يأمل ويقتل) لعبد المقصود
عبد الكريم تتحقق إشراك وغوايات
النص المفتوح الذي ينبثق عن طبيعة
قصيدة النشر ، وهى التسطيح
والتقريبية ، إن الشاعر يركز على ما هو
يومي ، على لغة التفاصيل الواصفة ،
لكنه يقف لحسب عند هذا الحد
لا يتغلغل في لحم هذه التفاصيل
كالقصائد السابقة بل يعطينا لغة سقيمة
خالية من ومضات الشعرية ومن عبقها
النفاذ يقول :-

يحاول يرتب الماضي :-
الكتب المدرسية ، لمبة الجاز ،
وطبيلة المذاكرة
الغرفة الممتعة ، القلم الرصاص
والكراسة التي تكتب مرتين

وقبل ذلك : إيجار الشقة ، مدرسة
البيت ، الحذاء ، السندوتش .. إلخ هل
هو قص شعري ، تحول إلى (قصة)
قصيرة) تأخذ بلون من المفارقة
القصيدة هنا لا تقول شيئا ، رغم
تفاصيلها ، ورغم ادعاء البساطة ، إذ
أن هناك فارقا بين البساطة التي تأتي
من رؤية عميقة لجوهر الفن الشعري
وبين التسطيح الذى يعتمد على
الاستسهال والتقريبية الفجة .

وفي قصيدة «كافايس» لوليد منير ،
نلاحظ بدءا أن الشاعر يركز على جمالية
الشكل وحده ، شكل من أجل الشكل ،
لا حركة فيه ولا إشارات ترميزية خارج
النص ، هي برنسية جديدة ولوحة

جمالية لكن الشاعر يعطينا جانبها
المعتم - إذا صح التعبير - لا يستثيرنا
بصوره وألوانه هذه فلا نعرف من هو
«كافايس» وما تجربته الإنسانية ،
وما هى عذابات في ابتداء التجربة
وابتكرا لحظاتها :-

تأمل «كافايس» البحر ثم استدار
إلى معبد في الأساطير :
آلهة ، ونفوس ، وأعمدة في الهواء
طلاسم سر

نساء تعرين مثل الكواكب
وإشكالية ولید منير في شعره أنه يركز
على حشد صور جمالية محوثة يحشدها
من الخارج لا تضطرم بها نفسه ،
ولا يضطرم بها نمه أيضا وكأننا أمام
قصيدة جميلة ولكنها خرساء لا تفصح
ولا تبين . وفي قصيدة (محمد ناجي)
«شمس أخرى» نلاحظ أنها وافقة في
مهاد القصائد الأولى لحركة الشعر الحر
سواء في بنائها أم في تشكيلها سواء في
اقواسها وتطويع كلماتها أو في متنها
وهامشها وحتى في حوارها رغم جماله
الطلي - فتدقيقه الصفة مثلا على
الموصوف ليس طريفا إذ كان مطروحا في
الشعر البرنسي خاصة عند سعيد
عقل ، يقول :-

الراسيات السفن يرشحن
ملائة على شواطئ الكلب
ويشاكين ..
الراسيات السفن كن في باكورة
العهد

بوارج الحسن .
إنها شعرية جامدة لا تؤول ولا تضمر
يتجاوزها في هامشه بقوله :
تظنرني

قلت : هو البحر
أدرت لها ظهري وكبكت
تسكرت على ظلي

وفي حروب مهدي محمد مصطفى الصغيرة ، نلاحظ بدءاً احتقائه بقص اطراف اللغة ، بتكثيفها ، والتركيز على ما (يوحى) لا على ما (يبدل) أو بمعنى آخر إنه يقتصر إيجاءات لا معاني وذلك عبر تهجيته لصور شعرية طريفة تتخذ من التشبيه والاستعارة وإعادة تسمية الاشياء من جديد طموحاً وتجلياً :-

الرمال لا تنتهي

الصبار يحتل بالعرء

الوحشة تراقص الذكريات

البيت الطيني ، الجبانة في الاعياد

الموتى يُزحَمون السُفوف

الجانبية .. إلخ

إنه يسمى الاشياء تسمية جديدة ، يتخلل عن مواضعة اللغة المألوفة ، يتشأ الشيء لديه ، ويصير آخر ، وفي القصيدة أيضاً نلاحظ تحول الخطاب من (الأنثى) في بداية القصيدة إلى (هو) في منتصفها إلى (أنت) في نهاياتها إن هذا التعدد في الخطاب ، وهذا التحول في بناء الضمائر يعطى ألفاً واسعاً للقصيدة يستطيع الشاعر عبرها حوار الاشياء ومجادلة الواقع بالحضور حيناً أو بالغياب .

وفي (شارع الجامعة) لفتحي عبد الله تتجلى طرافة (البلاغية الجديدة) في المقاطع الستة ، عبر فض وكسر وهمم البلاغة القديمة ، واستشعار الشعرية بعس الدوال من صميمها ، الدال وحده يشكل التجربة ، والدال هنا هو المكان (في شارع الجامعة - في معسكرات الضواحي - داخل الغرفة - السهول) ويصبح لكل مكان من هذه الامكان فعله وحضوره الجمالي خلال الاعتماد على المفارقات البسيطة المختزلة في نهايات المقاطع :-

المظاهرات داخل الغرفة

تنفهي دائماً لصالح الجنرال

ولا أريد هزيمتي

لأنفصالي عن الفلاحين

بل اكبرها

لصالح اللوحات

التي تعرض الآن في المزاد .

وفي حديث الأحاديث لأحمد الشهلاوي ، تتجلى لغة جديدة يدخل إليها الشاعر عبر معجمه الصوتي الأثير - الذي يتفادى في هذه القصيدة عنراته الأولى التي كانت جليلة في بعض قصائده في ديوان «الأحاديث» - حيث اتسع هذا المعجم ليكتسب دلالات واقعية حيناً تلعب على التجريدي والسريري وما يمكن تسميته به دخيال التصغير أو دلالات ذاتية تعبر عن الوجد والالم والمزج ، وتلعب على دالة الزمن وتغلفه في الاشياء :-

أترك الآن منزلها

ولبقى قطرة ، وقاموساً من الرمل

أوراقاً لأندلس ،

ودنيا من اصليج جنة

ومحلولاً من الصمت كل رضاب

مشقليات

كلاماً عن طلاق مدينتين .

إن الشهلاوي في حديث ا حديث ، يعيد اكتشاف دواله الصوفية من جديد عبر تعالقه بدوال طريفة وخصبة ، تأخذ من التعبير عن الواقع وعن الذات الشاعرة كينونتها ، لكن إشكاليته التي لم يتخلص منها بعد هي اعتصامه ببعض المصطلحات الصوفية - التي يمكن تخصيصها وإعادة صياغتها - مثل الفراق والنأي والقرب والبعد والصحو ... إلخ ، حيث أن هذا الاعتصام يضيق بفضاء التجربة ، وفضاء دلالاتها أيضاً .

٤ -

- ثمة ملحوظات تطرحها قصائد العدد يمكن إجمالها في التالي :-

أولاً : الارتكاز على دوائر عروضية مقنونة (التقارب - التدارك - الخبث) و (الرجز) و (الرمزل) وعلى الرغم من ذلك فإن الصيغ في الأغلب تتشابه في المستوى الأول تختلف في المستوى الثاني ، في الأول الصيغ مألوفة ، في تقديمها وتأخيرها ، وفي الثاني ثمة تشكيكات في بنية العبارة الشعرية الدلالية والنحوية على السواء .

ثانياً : اتجاه قصائد السبعينيات والثمانينيات إلى النثرية قد يقضى إلى تحقيق النثرية ، فعلاً لا شعريتها ؛ كما رأينا في قصيدة عبد المقصود عبد الكريم مثلاً : أو إلى عدم تمايز الأساليب الشعرية .

ثالثاً : تبحث قصائد المستوى الأول عن وظيفة ما للشعر - كما قلت سابقاً - وهي بالتالي تجعل من نفسها (نصوصاً مقلقة) تقضى إلى أحادية الدلالة ، وأحادية الرؤية ، فيما تتخلى قصائد المستوى الثاني عن هذه الوظيفة تماماً ، بما يجعلها (نصوصاً مفتوحة) قابلة لأن تستشعرها كافة التأويلات

رابعاً : في قصائد المستوى الأول ، لا نلمح تجريباً ما - باستثناء بعض مقاطع قصيدة إبراهيم أبو سنة - ولا مفاصرة مع الكتابة الشعرية ولا إضافة للعالم الشعري لدى شعراء هذا المستوى الأول ، فيما تطرح قصائد المستوى الثاني فضادات واسعة للمفاصرة سواء على مستوى اللغة أم على مستوى التشكيل

خامساً :- قصائد العدد - في مستوياتها الدلالية الثانية - هي التامة بما وصلت إليه الشعرية الجديدة ، بما تقدم من فضادات دالة خصية مفتوحة لكل التأويلات ، وتقف بنا على حواف الحداثة وبلاغيتها الطريفة ■

مجتمعات تميز بين الرجل والمرأة وفق معايير بيولوجية ونفسية ، متناسين أن التقدم التكنولوجى الهائل يسقط الفارق ، البيولوجى ، لان الفرق - فى التقدم التكنولوجى - هو القدرة على الاستخدام الجيد للأجهزة التكنولوجية من عدمه ، أما الفارق النفسى فاعتقد إنه فى ظل المتغيرات الاجتماعية المتلاحقة والضغوط المادية والاقتصادية الهائلة ، سيعانى الرجل والمرأة نفس الامراض النفسية من القلق والاكتئاب .

وهنا تتضح الازمة التى تعيشها المرأة المثقفة فهى من ناحية إنسان مثقف يمتلك الرؤية المعرفية المتسقة للتأمل فى الحياة والواقع الاجتماعى والتذوق الجمال للفنون والآداب ، ومن ناحية أخرى ينظر إليها كائناتى مشيرة للمتعة والفننة ومن الضرورى حبها درءاً للمفاسد والذائل ، إلا أن الازمة لها بعدا ثالثا وهى تلاون المرأة المثقفة فى فاعليتها وإيجابيتها وتظهرها فى صورة غير مرضية فى ساحة المعركة الشرسة التى تتعرض لها من قبل « رجال » ذوات عقلية دوجماطيقية يرددون أقوالا ظاهرها حق وباطنها باطل ، لكنها - للإسف - فى ظل نظام تعليمى وتربرى يرتكز على التلقين والحفظ دون المناقشة والنقد ترهب الكثيرات إلى الدرجة التى يرون أن كل شئ حرام بل أن المرأة هى نفسها « أس الحرام » هذا ليس كلامى ، بل أحاديث تدور بينى وبين طالباتى اللائى يشكن فى عذابهن فى هذا المجتمع الذى يشمرن نحوه « بالغبية » وإنه يمارس عليهن عملية تطبيع وقولبة عنيفة باسم الدين إلى الدرجة إنهن يشمرن بالخوف من الحياة وتتمنى الموت خوفا من اقتراح أبة

تعيش للمرأة المثقفة أزمة لا تصمد عليها وهى فى ذلك تشارك الرجل المثقف أيضا ، فيها الاثنان يعيشان مناخا ملبدًا بالغيم ، تخفى الحقيقة وراءه ، بل تكاد تلفظ أنفاسها وتموت ، ويداية وقبل الاسترسال فى تحليل الأزمة ، وأسبابها ، ومحاولة الإشارة إلى كيفية حلها ، نحدد معنى انسان مثقف ، هو فى اعتقادى ذلك الانسان الذى يتكون من جانبين ضروريين ، جانب تنويرى من خلاله يمتلك رؤية معرفية متسقة قادرة على تأمل العالم والأشياء والحياة الانسانية فى حركتها وجدليتها ، وجانب حضارى يمتلك من خلاله المهارة والدقة والجمال فى السلوك والعادات وتذوق الصناعات والفنون . وهكذا يصبح الانسان المثقف - فى ضوء ذلك التعريف البسيط - هو المستنير برؤية معرفية والقادر على تطبيقها تعاملًا اجتماعيا وأدبيا وفنيا . وبذلك فالانسان المثقف هو الانسان المتوازن فكريا وعصلا ، المتسامح المتفائل بمعنى القادر على قبول الاختلاف فى الرأى ، المتواضع بمعنى اعترافه إنه لا يمتلك الحقيقة فى يده ، فالحقيقة - فى نظره - كائن يتحدث بكل اللغات ، ومنا من يفهمها علما أو فنا أو فلسفة ، فالمثقف يؤمن بالحرية جوهرًا للانسان .

هذا المثقف يواجه - على العموم - كثيرا من المعوقات فى واقعه ، لأنه دائما مستشعر التحول قادر على ابداع القيم المتكافئة مع هذا التحول للنهوض الدائم لوطنه ، لأن قضيتة المحورية هى قضية النهوض والتقدم ، إلا أن هذه المعوقات تصل حد المنع والحجب والإلقاء بوضع أستار حديدية بين المثقف والمجتمع فى حالة ما يكون هذا المثقف « امرأة » فى

أزمة المرأة المثقفة وفاء إبراهيم

خطية هكذا تتحدد أزمة المرأة المثقفة في :

١ - قدرتها على الفهم والتأويل دون القدرة على أن تقدم إطارا مرجعيا نظريا لمثلثتها من الأجيال اللاحقة لها .

٢ - ازدواجية المثقف في نظرته للمرأة المثقفة .

٣ - عدم اعتراف المتشددين بتواجدها ككائن عاقل مبدع .

ولعل قبل أن أقوم بعملية حفر تساعدني على كشف الجذور الأساسية للآزمة التي تعيشها المرأة المثقفة ، أود أن أتحدث عن بواعث كتابتي هذا المقال ، فهذه البواعث التي حثت في داخلي الرغبة في الكتابة هي ذاتها التي جسدت لي « الأزمة » التي استشعرتها ، وأرغب في تصويرها بل في خلقها في نفوس المثقفات لأنني أخشى أنهن يسيبن علما خاصا بهن له قواعده وقوانينه الأصلية له بالعالم الخارجى الذى يدور فيه « سجال مر » ضد المرأة ، وتحاك مؤامرة لوادها وسلب مكتسباتها ، اعتقادا منهن إنهن يمارسن حياتهن ، ويعلمن ، وأبداعهن أى أن القافلة - في نظرهن - تسير ، لكنى أقول إذا لم تكن هناك نظرة استشرافية للمستقبل وبناء كوادرات لاحقة ، فالعمر قصير ، ولا يستحق فيما يبدو - أن يتصف بالثقافة والتنوير من ليس له رسالة للأجيال اللاحقة وللمستقبل القريب .

أقول أن ما جسدت لي الأزمة مناسبات :

الأولى : حضوري ندوة عن « المرأة العربية ومستقبل الثقافة في عالم متغير ، في المعرض الدولى للكتاب ، ويقدر ما بهرت بعنوان الندوة حيث أملت في الاستماع إلى آراء مستقبلية تكشف عن

فاعلية المرأة ووظيفتها . الاستشرافية لما يحيط بها من متغيرات خاصة عندما رأيت نخبة ممتازة من المثقفات سواء من مصر أو البلاد العربية - بقدر ما أصبت بالأحباط واليأس بعد معايشتي الندوة ، فلقد تغير الموضوع إلى مناقشة توصيات عامة لندوات سابقة عن المرأة ، ولم يتم تقديم مبرر معقول للتغيير ، ثم قدمت ممثلة الكويت وتونس عرضا عن رحلة تحرير المرأة في بلديهما ، وكيف استطاعت المرأة أن تكون ... و ... و ، وتلت الباقيات أسئلة عامة يمكن أن يجيب عليها أى إنسان .

وهنا تساءلت : هل لا يستحق الموضوع اللثير الذى وضع في برنامج المعرض التحضير والتكريس من قبل المثقفات ليظهرن في مظهر الثقة والاحترام والتقدير ، وليدافعن عن أنفسهن بالعمل والفعل الجاد والرؤى المتجددة ، فيتحولن إلى قدوة ونماذج ومثل ، خاصة أن عدد الحضور من الانسات والفتيات العطشى إلى القدوة النسائية الفاعلة - املا وامنية - كبيرا بدلا من ارتعائهن في أحضان الضلال والتضليل والجھل والتخلف .

وتساءلت نفسى مرة أخرى لما تنتظر المرأة المثقفة في خريطة العالم المتغير ، وتحاول أن تلتقط أبرز ما فيها ، فسوف تشاهد أن الاهتمام بالديمقراطية والمساواة هما أبرز ما فيها ، ومن شأن هذه الافكار أن تغير طبيعة الأطر الاجتماعية التى تعيش فيها المرأة - شاعت أم أبت الجماعات المعارض - مثلما ستتغير طبيعة الأطر السياسية التى تعيش فيها الأقليات والأمم ، فما هو ملاحظ الاندياد المستمر والسعى الدؤوب من قبل الأقليات في الاسهام بدور فعال في هذا العالم ، وبالتالي أتصور أن حجم

إسهام المرأة سوف يزداد - فهى الآن وخاصة في المجتمعات العربية هي مواطن من الدرجة الثانية يتم لها دائما « الاختيار » حتى في الآراء السياسية - بقدر فهمها الجيد لتيارات الديمقراطية والمساواة ، ومن ثم تشارك وتعبّر عن رأيها بفاعلية وفقا لتوجهها ، وهذا التوجه يعد إبداعا خاصا بها لأنه بلورة لذاتها ووظيفتها الخاصة وهنا يبدأ دورها الثقافي المؤثر . فإلماذا تقاسمت عن ادائه ؟ ، وجعلت الحضور من الرجال ينشغلن بملابسهم وشكلهن ، من فاحشيتي أنا لا أعيب أذاعة الملبس ، فهى امرأة للشخصية وعنوان دال عن المكانة الاجتماعية ودرجة التحضر في زمانها ومكانها ، ولكن ما أقصده هو « التكامل » بين الخارج والداخل ، ففى رأى أن هناك علاقة تبادلية بين الإنسان الخارجى والداخلى للنفس البشرية ، وكلما كان الداخل مليء بالرؤى المتجددة والقدرة على الحوار كلما كان الخارج مضيقا منيرا متسقا جميلا ، ولعل هذا التكامل بين نور العقل وحساسية الوجدان وبين التصميم الخارجى للملابس يكشف عن شخصية جديرة بالاحترام ، حاجبة القائلين أن المرأة فتنة أو متعة يجب تغطيتها ، لأن فتنتها تكون من نوع آخر « فتنة العقل والروح » التى تتطلب اليقظة العقلية من محاورها من الرجال وإلا فاضمروا أنفسهم ، وضعف عقلم الذى قيم خطأ على أنه « جيد » لأنه « حال » في جسد رجائى .

المفاسبة الثانية : مقالة د . نصر أبوزيد القيمة عن « المرأة البعد المفقود في الخطاب الدينى المعاصر » بما فيها من رؤية فاضحة وكاشفة لقبح الخطاب الدينى المعاصر وموقفه المأزوم من

المرأة ، وفي الحقيقة أننا أوافق الدكتور « نصر أبو زيد » في أن المرأة هي « البعد المفقود » فهي على العكس إنها البعد الحسى النابض ، المحرك ، القوى الكاسح لأية إصلاحات يفترض أن الخطاب الدينى سيقوم بها ، فالمرأة تسارى الشاعر عند أفلاطون ، قام بطرده اتقاء لشربه ، فالشاعر هو القادر على إثارة الانفعالات والغرائز في أفراد الجمهورية الانلاطونية ، والمرأة هي المحركة لنوازع الفسق والفساد في الجمهورية الاسلامية ، ولكن الفرق هو أن افلاطون حدد نوعية « الشاعر » إنه ذلك الشاعر غير القادر على الترقى في مدارج المعرفة لمشاهدة الجمال في ذاته ثم محاكاته محاكاة أصيلة غير زائفة في إبداعات جمالية ، أما اصحاب الخطاب الإسلامى فلم يحددوا نوعية المرأة الجالبة للفسق والفساد ، بل هي في نظرهم « المرأة » على نحو مطلق ، وهذا نوع من الخطأ الدال على عقلية دروجماطيقية ، وروح منغلقة تحركها آلية القمع والقهر لغرائز لا تستطيع التحكم فيها ، فمما لاشك فيه أن النساء يختلفن في درجة اهتمامهن بالمعرفة والقيم والسلوك المعتدل ، فهؤلاء حكيما بطبعهن لا يحتجن « وصاية » ويوازنهن الرجال الحكماء في العلم والمعرفة والسلوك القويم ، وهناك نوع من النساء يفتقرن إلى الحكمة في الفهم والسلوك ويوازنهن رجال يحتاجون التوجيه والنصح ، ومن هنا ننتهى إلى القول إن عملية بناء شخصية سوية متكاملة سواء أكانت رجلاً أو امرأة تحتاج « المناخ الصحى » بعوامله المختلفة الاجتماعية ، والدينية والثقافية والاقتصادية والسياسية ، لان الفضيلة مكتسبة تشرب للفرد منذ الصغر - في

الأسرة ، ثم في المجتمع بمؤسساته المختلفة - داخليا وخارجيا ، وفق نسبة وتناسب ، فلا قهر يمارس باسم الدين على الخارج بتحديد نوع الملبس ولونه وتصميمه ، ويترك الداخل يتسائل عن جدوى حرية الإرادة والمسئولية الخلقية وحقوق الانسان في زمن ما ومكان ما .

بذلك تتحدد بواعث كتابتى لهذه المقالة في باعثن هما على طرق نقىض ، سلمى : تهاون المرأة المثقفة وعدم يقظتها لما يحيط بها ، والثانى ، إيجابى : محاولة لإلغاء وجود المرأة ومكتسباتها باسم الدين ومن الحركة الجديدة للباعثن المتناقضين في نفسى ، ساسرد لكم قصة الأزمة التي تعيشها المرأة المثقفة في العالم العربى ، ثم ألح إلى ما يجب أن تقوم به ، اقترحات وروى :

من وجهة نظرى ، أرى العالم العربى غير متجانس ، بمعنى أن فيه مجتمعات تسمح لتقليدها بدرجة من درجات التقدم ، على حين لا تسمح لتقاليد بعضها الآخر بذلك ، ولذلك هو يواجه مواقف مختلفة بتلك النقائية ، فعلى المستوى الثقافى هناك علمانية دينية أو اتجاهات محافظه واتجاهات راديكالية ، بالنسبة للمرأة يتخذ العالم العربى نفس الموقف غير المتجانس ، فهناك بلاد أخذت بأسباب الحضارة في موقفها للمرأة ، وبلاد تأخذ بمعايير القبيلة والعصور الوسطى .

وعلى الرغم من محاولة مداراة هذه القسمة إلا أنها قائمة وواضحة وقد يخل للبعض في ضوء هذه القسمة أن مشكلة المرأة محلولة في القسم التقدمى ، ومعقدة في القسم الرجعى ، أقول إن المشكلة معقدة في القسمين . فعلى القسم الرجعى لا وجود للمرأة

مشاركة في الحياة الفعلية مشاركة إيجابية ، فهي تمارس حياتها من داخل الإقبية ، وإن كان الموقف في اعتقادى قابلا للانفجار - وبوادر هذا الانفجار ظهرت في ثورة قيادة السيارات بين النساء في السعودية - خاصة أن النساء في تلك البلاد يمتلكن المال ، وتعرض عليهن المحلات والمجلات آخر موضوعات الازياء ، وهذه الازياء متنوعة المناسبات للصباح والمعمل والمسهر ، وسوف تعلم المرأة أن جزءاً أساسياً من الثوب هو أن يلبس في موضعه ، وبالتالي ستحدث ضغوطات من سيدات البيوت على أزواجهن لتهيئة هذه المناسبات ومن ثم ستكتب للسيارات المتقدمة الغلبة والنصر .

أما بالنسبة للقسم الثانى الأخذ بأسباب الحضارة ، فظاهر المسألة أن المرأة تتعلم ، تعمل ، يتم انتخابها في البرلمانات ، فلا مشكلة إذن ، إلا أننا نقول أن مشاركة المرأة في هذا القسم هي مشاركة صورية ، لأنها مقيدة بقواعد وقوانين كايجه ، فهي مواطن من الدرجة الثانية ، ومشاركتها نوع من المنحة أو المنة التى يمكن سحبها في أى لحظة - الاقتراحات المتوالية لعودة المرأة إلى المنزل في مصر أو الادلاء بصوت الرجل نيابة « عن زوجته » في الجزائر فيصنع أراءه السياسية عليها . ولعل المتغيرات الاقتصادية التى تشهدها المجتمعات العربية والعالمية منذ نصف قرن أو أكثر هي التى أدت إلى خروج المرأة للتعليم ، فلكي تعمل عملاً جيداً لا بد أن تتعلم لتتحول إلى كائن اقتصادى مشارك في بيت الزوجية وكان عمل الزوجة شرطاً ضروريا لقبولها زوجة ، إلا أن المآزق الذى حدث هو أن التعليم لا يصنع كائناً اقتصادياً

فحسب ، بل هو يحرض الفعل ويرهف الوجدان . ويستثير قيما جديدة في المرأة تحدثها على التطلع والاستشراف إلى فاعلية أكثر ايجابية في الواقع ، وهذا في الحقيقة ما فطن له الخطاب الدينى المتشدد ، فطالبوا بضوابط لتعليم المرأة ، يهيئها لدورها الاساسى في نظرم - مربية لأطفالها وشهر زاد لزوجها إنهم لا يقصدون بخطابهم المرأة الفلاحة أو أنواعا أخرى من النساء تعمل اعمالاً مفيدة حرفيا في المجتمع ، وإنما يقصدون المرأة المثقفة التى تحول ان تناوىء الرجل في فكره وتحلل المجتمع وتنتقده ، بمعنى آخر . خرجت المرأة وتعلمت ونجحت في ظل نسق من القيم لم يتحول كثيرا عما كان عليه وقت إن كانت غير مشاركة ، وبالتالي لم يستطيع هذا النسق القديم ان يقدم إرشابعا نفسيا لأنماط السلوك الجديدة التى أصبحت تؤذيها بنجاح .

ومن ثم نتج عن هذا « الصدام الخفى » ارتفاع صوت النساء ناقدة المجتمع في تجميده القيمى الموروث من فكر العصور الوسطى المظلمة ، وأخذ هذا النقد من قبل المتشددین على إنه تطاول ولم يكن حسن النية متوافرا لديهم فيعتبرونه حوارا ، وكيف يعترفون واعترافيهم بهذا النقد لنسق القيم الجامد يؤدى إلى شعور المرأة بأنها الكائن الذى اكتشف الخطأ في تربية المجتمع وكشف عن المعوقات الحقيقية لمسيرة المرأة وإحيائها . وهكذا يتضح أن « تعليم المرأة وتثويرها » وقدرتها على الفعل والإبداع لم يخطئه - أو لم يجهز له المجتمع - خارجيا من قبل الدولة فتؤمن لها المكان اللائق لطفها ، ولم يخطئه له داخليا أو نفسيا من قبل زوجها فيتعامل معها من حيث كونها ذاتا

لا شيئا جامدا ، ذات نامية لها الحق في المشورة والنصح ، لا شيئا جامدا يشارك في مصروف البيت وتربية الاولاد .

ولذلك فالمرأة المثقفة تعاني اغترابا اجتماعيا يختلف عن ذلك الاغتراب الذى شعر به قاسم أمين من إنها إنسان لا يقوم بفاعليته ، وإنما اغترابها الآن اغتراب من نوع آخر عكس الأول ، فهى تقوم بفاعليتها في أى امر يستدعيها ولا مجال في سرد صفحات مشرفة لجهود المرأة الرائعة منذ نصف قرن ولا مجال في سرد نماذج من نساءنا الناجحات في كل مجالات المجتمع ، التعليم أو الثقافة أو الطب أو الأدب أو الفنى أو المجال الديبلوماسى ، فهى معروفة للجميع - دون رد فعل إيجابى من المجتمع ، بل قيل لها أخيرا أنت كائن ناقص عقلا ودينا ، يلزم الوصاية عليه ، ولم يجدوا إلا الدين سلاحا باترا ، وغاب عنهم ان الدين موجه اساسا للعقل ويغير فهم الدين عقلا وتأويله لينفع زماننا الذى نعيش فيه يصير طقوسا وشعائر خاوية وتعاويد سحرية وينتفى عنه الطاقة الحية المتجددة له في الأزمنة المختلفة .

ولذلك نستطيع القول أن المجتمع خطأ الحسية ، فالمرأة التى سمح بإخراجها في البداية لتتعلم ، لان العلم ضرورة للعمل وللحصول على « ظل حيلة جيد » لم يتوقع إنها يمكن أن تكون كائنا مثقفا مفكرا ، ناقدا للقيم الجامدة ، ولفهمه الدوجما يطبق لوضع المرأة وعلى ذلك فدور المرأة المثقفة مزدوج :

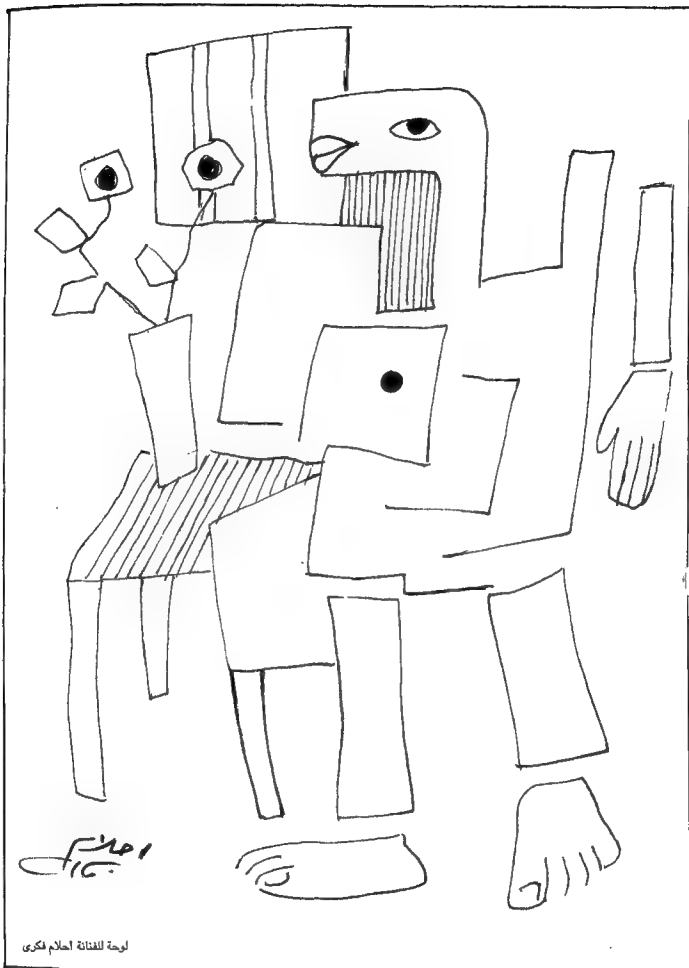
١ - الاخذ بيد أقرانها او مثيلاتها ممن ضعفن واختارن الطريق الأسهل وروضفن للشكل الذى اختاره لهن

المتشددون وذلك عن طريق كشف تناقص آراء المتشددین مع حركة الواقع والتاريخ والعقلانية بشكل صارخ .

٢ - الحوار البناء مع المتشددین عن طريق دراسات نفسية واجتماعية ومعرفية تثبت عن طريق التجربة والاستقراء خطأ اعتقاداتهم في القضايا التى يؤمنون بها ومنها قضية الاختلاط بين الجنسين ، فالحياة السوية هى تفاعل الجنسين بلا حساسية بتربية قيم الزمالة والاخوة والصداقة فيها ، بدلا من التركيز والتكريس على البعد الشهوى الذى يطفو على السطح كلما زاد المنع والكبح .

وأخيرا استشعر شيئا غريبا في الخطاب المتشدد إنه لا يدين المرأة بقدر ما يدين الرجل ، فهو يصوره إنه غير قادر على التحكم في غرائزه في أى وقت ومع أى امرأة ، وهذه صورة قبيحة لها قبلها للرجل الذى هو أبى ، وأخى وأستاذى وزميلي وزوجى ■

فا



لوحة للفنانة أحلام فكرى

الاشتارارات والتنبهات

١٩٨٨ **مصر** - العيد الفضى للثقافة المصرية ، فتحى عبد الله . حرب
النثر والشعر فى معرض الكتاب ، كريم عبد السلام . انكسار الروح
لجيل الثورة ، عبد الرحمن ابو عوف . بشر بـ ثمن ، مصباح قطب .
فلسطين - غناء خارج السور ، السماح عبد الله . هواللدا
مهرجان روتيردام السينمائى ، فوزى سليمان . **أمريكا** - موليود نتجاهل
كولومبس ، م . م . **فرنسا** - شوبنهاور فى خيالى ، بولون جاكار .
ترجمة ، ملكة يوسف . فوكو مقيدا يبحث عن الحرية ، الهام غالى . اصيل
الموسيقار الفيلسوف ، بئنه رشدى . القاهرة الشرق ، عرفة عبدة على .

المصر

العقيد الشفي للثقافة المصرية

إن الثقافة المصرية بوصفها نتاجاً طبيعياً لحركة مجتمع متعدد ومختلف، تتصارع فيها انساق معرفية مختلفة نظراً لموقعها الطبقي المنخفض والمتضارب في أحيان كثيرة وكذلك لعلاقتها بالآخر الغربي - في كثرة مستوياته سواء القائمة على المصالحة والتوفيق أو الرفض والمكثفة بذاتها على اعتبار أن البناء السياسي والثقافي لهذا المجتمع جوهري لا يتغير - رغم كثرة التغيرات التي تحاصره من هنا وهناك وانحسر ممثلو هذا التيار في جناحين، الجناح الأول ضعيف وهو ما يُسمى الآن (بالدعوة إلى الفرعونية) وقد ظهرت بشكل واضح في عصر السادات وذلك لأسباب سياسية معروفة. إلا أن أصحاب هذه الفكرة مالوا يبحثون عن أهم خصائص المجتمع المصري والثقافة المصرية في مواجهة عروية مصر وإسلاميتها أولاً ثم مواجهة العالم أجمع.

الجناح الثاني من هذه الحركة يتمثل في الدعوة إلى (الإسلام السياسي) وهو تيار قديم نسبياً وصاحب فاعلية في الشارع السياسي من العصر الملكي إلى الوقت الحاضر. وكلا الجناحين صاحب أطروحة زائفة، وذات مثالية لم تتحقق عبر التاريخ وإن تحققت أشكال سياسية لهذا أو لذلك في أزمان بدائية أو وسطية.

ومن مراحل الانتقال من هيمنة الدولة في أي شكل من أشكالها تأخذ هذه الاتجاهات أقصى تطرف لها. بمعنى البحث عن هويتها وخصائصها فيما هو موجود ومتحقق تحلقاً عتياً، فالإسلاميون يسلون أو يطالبون بين الديمقراطية الغربية ونظام الشورى. وكذلك الفرعونيون يرون في الأديان السماوية الثلاثة (اليهودية - المسيحية - الإسلام) صورة من ميائتهم القديمة وبين هذا وذاك يظل الوضع الراهن للمجتمع المصري بعيداً عن القراءة والبحث، فهم دائماً يفترضون له شكلاً غير موجود.

وبمناسبة مرور خمسة وعشرين عاماً على المعرض الدولي للكتاب ظهرت ثلاثة محاور مهمة للتعبير عن هذه الأزمة.

معرض القاهرة الدولي للكتاب



أرض المعارض بمدينة نصر

التصور الأول: التركيز على بعض الاجتهادات الفكرية التي ساهمت في تطوير الثقافة المصرية كجهود العالم المصري جمال حمدان وخاصة كتابه الغد (شخصية مصر) وكذلك جهود المفكر الوضعي زكي نجيب محمود ورويته لتجديد العقل العربي ومدى استجابة هذا العقل للتجديد، وإى تجديد كان يقصده الرجل. وكذلك تمت مناقشة العالم المصري المقيم بالولايات المتحدة الأمريكية وهو الدكتور رشدي سعيد في كتابه القيم عن «النيل» ولقد قدم دراسة علمية جيولوجية وأقية لهذا الغرض.

المحور الثاني: وهو مناقشة قضية الإرهاب، في مصر وقد توزعت بين اتجاهات ثلاثة:

الاتجاه الأول: وهو اتجاه حماسي لا يملك رؤية اجتماعية لهذه الظاهرة الخطيرة في المجتمع المصري، فراح يعدد الاتهامات ومدى ارتباط هذه الظاهرة بقوى سياسية الخارج، وراح كذلك يذكر بأفعالهم تجاه رجل الشارع وكذلك تجاه الدولة. ولقد استوعب هذا الاتجاه كثيراً من القصاب والفنانين وربما يكون هذا أقرب إلى حالتهم الانفعالية. دون دراسة أو تمحيص.

الاتجاه الثاني: وهم من الذين تعاملوا مع الظاهرة باعتبارها انحرافاً اجتماعياً عن مسيرة المجتمع السليم وحاولوا اكتشاف أسباب هذه الظاهرة بعيداً عن الانفعال، فركزوا على تشوه الطبقات الدنيا وما يشهدها داخل المجتمع، وكذلك اضطراب وتردد الطبقة المتوسطة لغياب مشروعها الخاص. ومن هنا كنوا لاقدر على التحليل العلمي.

الاتجاه الثالث: وهو اتجاه إسلامي مستنير، يرى في هذه الحركات استعلاءً عن

وان روايته «محب» الفائزة تستحق التقدير
أما جائزة الشعر فقد جاءت مخيبة للآمال
والتوقعات كيف يحصل الشاعر فاروق
شوشة على الجائزة ، بينما اللجنة أقرت
غيره ؟

أما جائزة القصة القصيرة فقد ذهبت لمن
يستحقها وهي مجموعة البستان للقاص
(محمد المخزنجي) .

ولم يبق إلا أن نشير إلى الجائزة
الخاصة التي حصل عليها ديوان أحمد طه
«الطولة ٤٨» ، ربما لنشير إلى وجود جبل
جديد يستحق النظر والاهتمام .

أما هن سبيلات التنظيم العام للمعرض
فهو وجود ميكروفونات لدى دور النشر
شوشة على حلقات البحث طول الوقت .

كما أن المعرض يحتاج داخله إلى خريطة
تساعده على ارتداد المكان الذي يريده حتى
لا تحدث الفوضى والزحام بدون مبرر .

ومن السبيلات التي أثرت كثيراً على
مستوى الندوات تخلف بعض الباحثين عن
الحضور رغم موافقتهم على الحضور .

إن المعرض ظاهرة ثقافية كبيرة تستطيع
من خلاله التعرف على الجديد والحديث في
الثقافة والإبداع العربي والعصرى على وجه
الخصوص ، وكذلك على القليل من الإبداع
والثقافة العالميتين رغم ارتفاع أسعار الكتب
وبخاصة دور النشر الخاصة ■

مثل محمد عفيفي مطر ومحمد سليمان ومحمد
صالح وعبد المنعم رمضان ومحمد فريد أبو
سعد وغيرهم وذلك لغيب السياق المطلوب
في اختيار شعراء الأمسيات ، فما الذي يجمع
بين عيسى بيضون ومحمد مهدي السيد
ومحمد عبد إبراهيم وأحمد سويلم ؟ هذا
السياق يكرس دائماً للفصائل الرئيسية أو
المتوسطة في أحسن الأحوال .

لأننا : كيف يقوم فرد واحد مهما كانت
قدرته وخبراته على عملية الاختيار ؟ وإن
ادعو الهيئة المصرية الصامة للكتاب في
معرضها القادم أن تشكل لجنة من الشعراء
والنقاد بمختلف اتجاهاتهم ومذاهبهم ، تقوم
بعملية الفرز ولا يتجاوز عدد شعراء
الأمسية الخمسة ، وأن يكون الشرط
الأساسي لهذا الاختيار هو الشعر ، والشعر
فقط .

أما المهني الثقافي فقد تحمل وحده الوجه
الجدد للثقافة المصرية وكان أكثر ديمقراطية
في اختيار الأعمال الأدبية التي تمت
مناقشتها ، كما سمح لأول مرة أن تناقش
«الصيد للثر» في مصر من خلال ندوتين
متميزتين ، نقاش كذلك «مفهوم النص»
باعتباره جنساً مخالفاً للنص والقصيدة
وذلك من خلال ندوتين أو أكثر .

أما مخيم الإبداع فكان الذاكرة الحقيقية
لهذا الشعب لأنه استضاف عدداً كبيراً من
الفنانين الشعبيين ، استطاعوا أن يوصلوا
هذه الروح التي انقطعت في جندوها النقية
بعيداً عن عمليات المساقفة التي أرهقت
أرواحنا وإبداننا . ومن الإثراء الجديدة
لمعرض هذا العام هو انشاء الجوائز وإن كنا
سعدنا بلغز الروائي عبد الفتاح الجمل لئلا
من فضل على الثقافة وخاصة في الستينيات

الإسلام الصحيح أو بمعنى آخر ، ابتعاداً
عن الدين الرسمي ، المتعلق داخل السلطة
سواء برمزوه الدينية أو بمؤسساته العريقة
كالأزهر . والمتأمل يرى أن الاتجاهين متفانين
على أن يلعب الدين دوراً سياسياً في حماية
الدولة والمجتمع .

المحور الثالث : وهو التنوير ،

لأننا أن انهيار المنظومة الاشتراكية قد
أثر كثيراً على الجانب المعرفي لها ، وبالتالي
الأسئلة مشروعة والتشكك ذريعة فاعلة
للتخفيف من القس ، والاجتهاد في اكتشاف
الصورة كاملة بعيداً عن الارتباط العاطفي
والوجداني ، شامك عن العمل السياسي
الوفاقي الذي يتطلب قدرأ من البرجماتية
ومن هنا ظهرت فكرة «التنوير» إلى حين
الوجود مرة ثانية بعد أن عالجها المثقفون
المصريون في الثلاثينيات والأربعينيات من
هذا القرن . وقد ركز الباحثون بالإجماع على
تضييق مفهوم التنوير حول فصل الدين عن
الدولة ولم يكشفوا عن المسار التاريخي
الطويل لهذه العلاقة المعقدة في المجتمع
المصري وربما المجتمع العربي كله . ولم
يشيروا ولو مرة واحدة إلى أن فكرة التنوير
ترتبط بنظام سياسي متعدد المؤسسات لكل
منها دور في ترسيخ مفهوم الدولة المدنية .
وغالباً ما يتحدثون عن التنوير قياساً على
النهضة الأوروبية .

إن حركة التنوير الجديدة تحتاج إلى
مفكرين من نوع آخر ، لم ينشغلوا بقرارات
طويلة من أعمالهم بأيديولوجيات أخرى .
هذا على الصعيد العقلي أما على الصعيد
الإبداعي ، فقد بلغت الندوات الشعرية حداً
مروغاً من الهبوط والفقر والفوضى مما أضطر
معظم شعراء مصر الحقيقيين إلى مقاطعةها ،

فتحي عبد الله

حرب النثر والشعر في معرض الكتاب

ف في إطار أعمال «المقهى الثقافي» أحد تجمعات معرض القاهرة الدولي

للكتاب تم الإعداد لنشوتين مناقشة حركة قصيدة النثر. الأولى شارك فيها الشعراء: محمد عبيد إبراهيم، فتحي عبد الله وعبد العزيز مواني بالإضافة إلى الشاعر اللبناني عباس بيضون الذي اقصر اشتراكه على المناقشة الحامية بين جمهوره أغلبه اتباعي سلفي من جهة ودعاة الخروج والانقلاب على أطروحيات لا تمثل المرحلة من جهة أخرى.

وخصصت الثانية لمناقشة أطروحة جماعة «الأربعاليون» الخاصة بقصيدة النثر من زاوية مبررات الوجود وكيفية وملائم الغاية عن الواقع الشعري القائم.

والملاحظ أن القسم المشترك بين النشوتين هو توجيه الجمهور لدفة الصراع وجذب المشاركين إلى أرض استلهمه والانتماء بها عن القضايا التي ينبغي التصدي لها بالفحص والتمحيص. وقد جاءت أغلب الأسئلة مكررة، معادة ومتركة حول النقاط التالية:

- خروج الشعر على النسق الخليلي واكتفائه بالتمهيلة المبردة كجذر عروفي هو

التي تحزن مسجوع به حتى يمكن الفصل بين الشعروما هو نثر.

- نزوع الكثيرين من شعراء فصلك النثر نحو الغموض والتراكيب الصعبة المقلدة مما يحدث القطيعة مع الجمهور.

- رفض هؤلاء الشعراء لمسألة التدرج في عرض إبداعهم واحتقارهم للجمهور ووصفها بالغباء وعدم الفهم.

- الانفصال عن الثقافة العربية والبلاغة العربية والارتقاء في احضان الشعر الأوربي والأمريكي هي السمة السائدة في كتابات هؤلاء الشعراء.

مما دفع بالمتصددين للرد على هذه الملاحظات إلى العودة للتبديهييات وريد المركبات إلى جزئياتها البسيطة وعدم الخروج في كل ذلك عن الخطوط العامة المتعارف عليها. يقول عبد العزيز مواني في تعليقه على أحد الأسئلة:

«إن قصيدة النثر أو النسق النثري تعتمد الإيقاع ولا تعتمد الأوزان الخليلية إذ ليست الصور الخليلية كل الإيقاع كما إنه لا يوجد شعر متفكك بدون إيقاع، وإذا راينا الشعر الموزون الخليلي فسوف نجد فيه نمالاج ربيثة لا تحصى بينما توجد قصائد لا تعتمد الوزن الخليلي على درجة عالية من البنية ولكنها تحتاج إلى أن يتعامل المتلقي معها وفق مقاييسها وليس وفق مقاييسه الجاهزة إما احتقار الجماهير من قبل شعراء النثر فإنني أقول أن الجمهور لا يقرأ حتى الشعر المكتوب باللغة العامية ولا يعرف شيئاً عن شعراء عظام أمثال فؤاد حداد أو جاهن إلا ما ذاع من انتاجهم وانتفى بواسطة الإذاعة والتلفزيون».

وتناول «عباس بيضون» طبيعة الخلاف والعداوة بين الجمهور وشعراء النسق النثري من زاوية «لكم دينكم ولي دين» كهدنة مؤقتة وذلك في نقاط محددة:

- ينبغي أن ننظر في هذه الخصومة ملياً فهي في الغالب خصومة متحاربين، أن أرفضه قبل أن تتكلم وقبل أن أنظر في كتابك أنك غير شرعي، وإذا كانت الخصومة خصوصية متحاربين فهي حرب أهلية وإذا كانت كذلك فلن نستطيع أن ننتج ثقافة.

- إننا نتعامل مع بعضنا تعامل حربيين، ألق عند عبارة فاسدة أو صورة منحولة لأقول لك: تلك هلوكت ولاريد أن أري وجهك أو أقرأ لك كتاباً.

- أكتب القصيدة النثرية منذ دهر وكنتي والقي أنها لن تدوم، نحن لا نكتب خلودنا نحن نكتب لأننا لا نجد التعامل مع الواقع إلا هكذا أو عبر هذا النسق ولانضمن أي استمرار لأي شيء، أراجون كان شاعراً لقيطاً، منبوذاً ولكنه اليوم كلاسيكي ماذا يعني ذلك؟ نعم نحن لا نكتب شعراً إذا كان التصنيف هو المهم، نكتب أي شيء آخر، نكتب اللثامه إننا ضعوه في خانة خاصة به ونسموه كما نتسامون ثم تقابلوا معه عن طريقه هو وليس عن طريق آخر.

- إننا نحيا في ثقافة مفتتة لا مجال فيها للحوار بين أطرافها ولا يمكن أن يعبر عنها خطاب واحد، للشاعر هو حارس اللغة وعندما يفقد هذه الوظيفة لا يكون شاعراً.

- القصيدة النثرية موجودة في العالم العربي منذ ثلاثين سنة، وفلائون عاشا من النتاج تستحق أن ينشغل بها مهتمو الثقافة وبالمناسبة لا أجدد أمراً غريباً أن ادافع عن قصيدة النثر وأحسب أنه ليس من واجب

الروائي أن يدافع عن فنه. هذا هراء. لست حزيباً ولا وطنياً ولا نصيراً أو متبشيراً لهذا النسق، بكتبتا عبثاً إن نكتب وليس بمغفورتنا إن توصل لصلادتنا للناس.

- هذه الخصومة تستحق دائماً أن نعتذر للجمهور لأنها تلحقنا في ما لا نحب وتلحمة في ما لا يجب وهذه الغربة لا تسرينا ولا تسر أحداً وثمة ألم عندما نكتشف أننا نكتب نصاً لا يكاد يقرأ.

- الشعر فن الحدس لا يقوم بمعيار أو قاعدة، وإذا فطنتم أن المثنوي قُرئ، بقواعد فأنتم مخطئون فلي نص المثنوي ما لا يُستغنى والبراعة لا تستغنى حتى من قبحنا ولو حُرِّنا كل معانيه وجميع صوره لكن نسبياً متشبيهاً ولكنه مازال يثير أسئلتنا ولأنه يلبس باطننا وحياتنا، ولأننا نستطيع أن نلصقه فهو حي لذلك ما أود أن أقوله إنما لا نستطيع أن نعطي للشعر شهادة ميلاد.

• محكمة «الأرمانيون»:

في الندوة الثانية التي خصصت المناقشة تجربة «الأرمانيون» بدأ ناصر فرغل ومهاب نصر بإلقاء بيانهين يوضحان الخطوط العامة للمجلة ودوافع بروزها إلى الساحة في هذا الوقت.

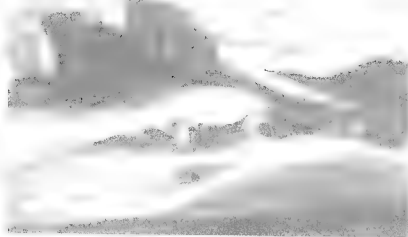
ناصر فرغل: الخطاب الحدائي للعربي هو صنو الخطاب الديني الماضي وسليله ولو سلالة الابن العلق من حيث أنه يجعل من التراث - الدين - الماضي مادة عمله الأسفسية، ويؤكد ضمناً على أن ذلك الخطاب الماضي هو مصدر المعيارية، فلا يمكن إصدار حكم الاجترار على الأموية المزامنة دون القياس على نموذج الماضي، ولا حكم الإصلاح من «لوتر» إلى «محمد عبده» دون

القياس على الماضي، ولا حكم الهدم والنفي والقطيعة من «ادونيس» إلى «عبدالمعزم رمضان» دون القياس على الماضي. إن الذي يجمع بين هؤلاء جميعاً رغبة في تنظيم العالم أو إعادة تنظيمة لكن ذلك التركيب حتى إن وصل إلى درجة النقص لا يستمد عناصره إلا من هناك وراء. لم يحدث إذن غير الاحتفاظ للماضي بحق الفعل والاكتهاف برد الفعل ولم يكن سوى استبدال فكرة النبوة المضادة بفكرة النبوة.

بقرار سلطوي تمكنت الحداثة من المركز، لكن على ميمنته ويميسرته هامشين، هامش ماضيه وهامش مستقبله المحتمل، أولهما هامش يضيق لحسن الحظ وهو هامش ما قبل الحداثة وثانيهما يزدده ويتسع وهو هامش ما بعد الحداثة. ومن هنا نأتي ونأتي «الأرمانيون».

إن نزعة تفهيد عالم مواز وتفنيد الماضي لم تات إلا على حسب الصالح الحائقي والواقع المعيش والذات المتعينة التي لها اسم وماض خاص وخبرات شخصية وتجارب صغيرة هي بعينها الحياة، ولا حياة غيرها، وليست تلك الذوات المدفونة والتجارب المهشمة إلا هواء ما بعد الحداثة. لم تعد الكتابة خارج التاريخ تفرى أحداً لأنها بقدر ما هي للجميع فهي ليست لأحد على الإطلاق.

«الأرمانيون»، كذلك ليست فائدة لمرضى اكتمال جسد بصيغة جثة، ليست إلا مقبراً لقناعتنا لولاً بأول، لذواتنا والآخريين، غربة تتكشف فيها التجربة الإنسانية وتشترك وتستخدم تتخبر تحت ضغط رابط العمل انعكاساً حياً لأنموذج جيلنا حال الانتشاء سلسلة طويلة من الاستقطاب والطرء، من



انكسار الروح لجبل الثورة

فقد يبدو أن بعضاً من الانهيار والتجدد والنضارة التي تعيشها الرواية المصرية العربية الآن وليت ويؤكد عدة حقائق فكرية وجمالية .. إنها ان الرواية عند جبل الستينات والأجيل السابعة أصبحت أداة تاريخ وتحليل وتفسيراً وفهما للحياة السرية ولجدل صعود وسقوط وأزمات ثورة يوليو ٥٢ وما أحدثته من تعديلات طبقية في قلب وشبكة العلاقات الاجتماعية غيرت النسب ومعدلات التوازن بين الطبقات ، وبفقتاى غيرت القيم والرواية الجديدة [انكسار الروح] لمحمد المنسي قنديل تؤكد هذه الظاهرة بجهد فني وفكري لا يخلو من تعثر في تجاوز وحل مشكلات النقاط الجوهرى فى اللوحة الانسانية الدرامية لعمليات التحول والانتقالات الاجتماعية والتاريخية العنيفة في كل من مرحلة صعود المشروع الناصرى ثم حصاره وانتصار الثورة المضادة التي احدثها السادات في اوائل السبعينيات وما حدث من ارتداد وتراجع ومهادنة وتبعية ، وتدني في القيم .

وفي مثل هذه الحالات ، نجد ان اسئلة الكتاب وإخلاصه سوف تمكنه أن يصور بصدق وشمول حقائق الحركة الاجتماعية

لقد وجدنا هذا .. نعم لفظ لأننا ارنبنا ذلك . ويفتح باب المناقشة تكررت نفس الأسئلة السابقة التي تتجور حول الفصل بين ما هو شعر وما هو نثر على أساس الالتزام بالثقافية ، ونفس الاتهامات لشعراء النسق النثري ، وقد حظى الهجوم غير الموضوعى بتصليق حمار من الحضور - أغلبهم من الأقاليم - مما يشير إلى نقص خطير في الوعي وفي الإحاطة بما يغزوه الواقع الآتي من جماليات خاصة ان قضية التخل عن أوزان الخليل مطروحة منذ ثلاثين عاماً . مما يزيد من عزلة الشعراء وصناعات الثقالة عن القراء والتخل - مجبرين - عن دورهم القليل لأصحاب الثقالة الاستهلاكية التبعين لنوع العامة المنشغلين بصناعة القوالب والقتال دونها حتى الموت والاكتفاء بإعادة تاويل مصطلح «الجسامير» اى **جمامية** ■

كريم عبد السلام



الاقتراب والتباعد ، من قر لم ينته بعد .
* مهاب نصر :

التبرير يبدو مهلاً يسيراً كأنه قلر على التعن بالارتقاء في احضان ما يسمى الهامش ، الذى بدوره يبدو انه مؤكداً ضمناً ومعيناً ضمناً فى اللحظة التي يتسلم فيها اوزاق الاعتراف به من زمرة المشايخ الموسومين بالآتى والبعيد عن مركز السلطة لا يكون قد نجح لفظن القلق فوق تعيله لذاته بل انه وبضربة مقلع ينجح في استنكاه الهامش ذاته ، إذ يحده شخصية اعتبارية يكفى اصطفاؤها كسرجمية لإضفاء القيمة والمشروعية على النص .

إن خروج «الأريستاليون» كمجلة ، كمشروع هو على درجة ما من الاعداد والتنظيم تسمح له بلوجود كياناً فكرياً مهماً تراوحت عناصر كينونته او اضمزمت ضريباً من عدم التوائم الكامل أحياناً فهي في النهاية قد نجحت في الخروج بين دفتين ، وبين هاتين الدفتين كان ثمة مكان يتسع لعناصر من الهامش الحالي حيث الهامش نفسه لم يتحول بعد إلى ايدولوجية ولم يصل إلى درجة من درجات التفكير المنطوق . لقد سمحت هذه البقعة بالاختلاف لأنها في الحقيقة كانت تلف في الخارج تلمأ متجاهلة إياه أحياناً او متشافة عنه أحياناً أخرى ، لقد سمحت حتى بالتساؤل السلاج والخبيث في أن واحد الساعى لفظ لتخليق اغراضه .. هل ثم اختلاف حقاً؟

إن هذا التدميع اللحظى السداخل والخارجى هو الذى يدفع بالإبطلان .. بنا افراداً إلى أن تظل الصالحات حرة لأنها ابنة السؤال الشخصي عن الحقيقة المهددة دائماً في سياق الداخر والآخر .

إحدى الورش الصغيرة المنتشرة في أزقة
وحواري الحلة . وتتلخص في طقوسهما
وصباحهما كل طقوس أبناء العمال ، ويتابع
الكتاب بداب وواقعية نقدية شمولية
وبصيرة جدلية حميمة هذه العلاقة بدلتها
الإنساني ومشاعرها المتدفقة ليرقب ويرصد
تعرجاتها وماسلتها التي تولدها مأساة
وملهة حياتنا تعيشها في فترتي صحود
وانكسار اللوحة ويقرب الكاتب حيناً من
حقيقة إدراك أن العلاقة بين الفرد والوضع
الاجتماعي والتي تعمل من خلاله ... أو ضده
هي علاقة واضحة ومحسوسة مهما كان
تعقدنا وتشابكها ، وشخصيات الرواية
الكاملة بنفسها تعيش وتعمل من خلال واقع
اجتماعي ملموس ومعقد ، وترتبط العملية
الاجتماعية في كليتها وشمولها دائماً
بالشخصيات .



محمد السيسى تشيل

تكاد أن تطر من عيني حين أذكر حروف
اسمك الخمسة .. إن الزمن قد حول شوقي
إليك إلى جوع جارف .. وإن العشق لشديد
الوطأة على قلبي يا فاطمة .. إبريز لي تجلي
ذات لحظة .. مسى قلبي بإطراف أصابعك
لعنه ينتفض وتعود شغاله الحيلة إلى
الوجيب .. إن عشقه هو زمن تكويني .
وصبغتي تمتد من شوارع المدينة الضيقة
حتى .. شرايين دمي .. إني مسكون بك . منذ
لحظة البراءة الأولى التي رايتك فيها حتى
درجة اكتمال وفساد كل شيء .

وقول الرواية (إنه مسكون بفاطمة منذ
لحظة البراءة الأولى التي رأها فيها حتى
درجة اكتمال وفساد كل شيء . هذا الخلاف
وسياج وإطر الحياة المضاعفة المتعددة
الاشكال التي يعيشها جيل اللوحة مجسداً في
كل من (علي) و(فاطمة) منذ الطفولة ،
وكلاهما من أبناء عمال النسيج المخمورين
والمطحونين في أسفل السلم الطبقي بعمية
الحلة .. حيث يعمل والد (علي) في احد
المصانع الكبيرة ، أما والد (فاطمة) فيعمل في

بشرط أن تضع الحركة الاجتماعية القضايا
والمشكلات الحقيقية ، وتعمل من أجل إيجاد
حلول لها ويجب ألا تخضع أمانة مثل هؤلاء
الكتاب بالطبع للأحكام والقرارات التي
يصدرها بعض الممثلين العاديين لهذه الحركة
الاجتماعية ولا للآلوال التي تصدر عن كبار
الكتاب أنفسهم ، ذلك لأن مدى أمانة أو
إخلاص هؤلاء الكتاب ، يتوقف على مدى
القضايا التي تصدها مثل هذه الحركات
الاجتماعية ومبلغ أهميتها في تطور المجتمع
والحياة .

وتتخذ البنية الشكلية لرواية [إنكسر
الروح] شكل المنولوج الطويل الذي عبره
وخلاله يسرد ويقدم البطل الرئيس (علي)
ابن عامل النسيج المخاض ، لحداث ووقائع
وشخصيات الرواية .. إنه منولوج حزين
متقل بالوعة والأسى والاحساس بالافتقار ..
ينحو في بعض المقاطع نحو لغة الشعر
وصوره التعبيرية المكثفة والمركبة ، غير أنه
بضيق أحياناً عن تجسيد وإيصال الدلالة
والهدف والقصد الاجتماعي الذي يريد أن
يبليبه الروائي للقارئ ، كما أنه يقع أحياناً
في الارتباك والملل ويصبح إيقاعه بطيئاً
يصيب القارئ بنوع من السأم ، ويبدأ
المنولوج بهذه العبارات الحارة التي تلخص
لنا جو وبعد دلالة الرواية .

ماذا أقول لك يا فاطمة .. يا غرامي
الحزين ؟ يالها من بداية تقليدية أبداً بها
حكايتي منك .. ولكني خائف أن أسلك إليك
الطرق الأخرى فاتوه منك وتوهين مني ..
كما هي العادة .. من العيث أن أصف لك
إبرجافة التي تهز كل خلية من جسدي
لذكراك .. أو أحول أن أمتع تلك الدفعة التي

إن الخاص والعام في هذه — الرواية
يتحدان في وحدة لا إنفصال لها مثل النار
والحرارة التي تشعها .. ويشكل هذا الفهم
بناء الرواية وتشكيلها الجمالي والفني ..
فيؤرخ بين الوصف والتحليل والتخيل في
مزيج متناقض التعبير الإدائي الرومانسي
والواقعي وتبلور اللغة تتوالى علاقة
الصداقة لتنفص للحب البريء بين (علي)
(فاطمة) وتظهر وتختفي فاطمة بين مراحل
مؤزعة وأساسية من عمر (علي) عانى فيها
إكتشاف أول أزمته التي تستشكل وجدانه
ووعيه .. أبرزها اضطراب عمال مصنع
النسيج في الحلة ومشاركة والده الفعالة
(الاصطفى نجيب) في الاضطراب فلقد كان
عصلاً قارباً للكتب السياسية والتاريخية
وقوادة عملية واعية ، وتخدم قوات الأمن

والجيش الاضراب .. ويحتل الاب بطريقة وحشية .. ويقيم بعيدا وبعد فترة عنام يعيشها على واهم يحضر عبد الناصر لزيارة المدينة على عيد العمال التي تستقبله بترحيب شعبي حافل ويكون على مهبوا بهيبة موكب وشخصية عبد الناصر ويقول له مدرس التاريخ ردا على تسالؤه لماذا اعتقل عبد الناصر ابني ؟

يقول المدرس « كلا .. ايوك لم يفهم بالضبط ان عبد الناصر معه .. الكثيرون لم يفهموا ذلك .. انه ليس مؤنثيا في هذا الحد .. هذه اخطاء الذين حوله .. ويعلق على (لم افهم ماذا يقول .. ولم ادر ماذا يقصد عندما تساءلت ان كان عبد الناصر هو الذي سجن ابني ، لم افهم اعني ذلك بشكل او بآخر كان يبدو بعيدا .. ولكن .. من يكون الاخر .. وهل كان ابني فعلا على خطأ ؟ »

هذا الدرس يقدم النموذج للإزدواجية المدمرة التي عاشتها اجيال الثورة ، ومعاناتها من وصاية عبد الناصر البارائونية على حركة المجتمع والانتخابات الضخمة التي خلقها في الخارج والداخل .

إن (علي) حائر بين الانجذاب والابتهاج بعيد الناصر وبين مأساة اعتقال ابنيه ، وتزداد حيرته وشكوكه عندما يراقب ويرصد بالأمس انكسار وهزيمة احلام وطموحات ابنيه بعد خروجه محظما من المعتقل وتجنبيه لقراءة الكتب التي كان يلمتها واستغل هذه الازدواجية تحكم مصيره .. حتى يدخل كلية الطب ويلجأ بقول ابنيه .. (لولا عبد الناصر ما دخل ابناء العمال الكليات يا علي ولما أصبحت طبيبا ..

ويعيش على حلم صعود الثورة يراقب بحيدة صراع الطلبة ونشاطهم السياسي .. حتى تقع المأساة وتحدث هزيمة ٦٧ فيفترق في النشاط السياسي وينحزب للتعليمات الشيوعيين .. خاصة ان الثورات الاسلامية واليمينية بدأت تطل برأسها .. لقد عانى (علي) من الشهادة على ضحايا الهزيمة من الجنود القتل والجرحى الذين كانوا يأتون إلى المستشفى بأعداد غفيرة .. ومنهم أخو (فاطمة) الجندي المحب للحياة هوى تصلح السيارات وتربية الكلكيت .

ويتساءل وسط ذهول الهزيمة ملخضا تسالؤه جيله كله :

« ترى هل اخطأ عبد الناصر في حقنا ام إننا نحن الذين اخطأنا في حق أنفسنا .. لماذا آمنّا به إلى هذا الحد .. نرى هل آمن بنا هو ويعلق الزميل الشيوعي (علام) قائلا « اتدري ماذا اراد عبد الناصر ان تكون عشبا اخضر مزدهرا وينعما .. ولكنه عشب متشابيه العبدان العشبة تشبه العشبة بلا ابني اختلاف .. نحن جميعا امام المعاصفة .. ونخضع للمص والتشذيب ونتمتع نوع السعادة الذي يوضع لنا .. لم يرد منا ان نتميز ان تخرج منا ازهار بيرة او احراش مليئة بالاشواك او حتى اشجار تثبت النبق والحصرم كان يحرص على تغذيتنا بالسعد المناسب ولكنه كان يقصنا في الوقت المناسب ايضا .. كان في بعض الاحيان يشبه الاب المبهوس الذي يعتقد ان اولاده لن يبلغوا ابدا .. لذلك كان يخالف علينا من ثوبنا الجفاف وغلاء الاسعار وتطرف الافكار » .

« ويعيش (علي) وجيله سنوات مثقلة ، سنوات الصعود وحرب الاستنزاف وتبدى

عبد الناصر مرفقا « تكاثرت الضمائر البيض في فؤديه وحاصرت وجهه .. ذهب الاثني الذي كان في عينيه وحل مكانه نوع من الانطفاء المضي » .

وفي حومة التحدي للهزيمة وبناء حائط الصواريخ ومصالوة استعادة الجلم .. يموت عبد الناصر .. ويسقط البطل والقفا كابطل الاغريق « اخيرا اصبح من المستحيل ان نسبر وحدنا .. امثالات كل العرق بكل الناس .. هناك شيء ما انكسر فجأة .. تسربت من قلب الروح كل احزان الفراغة الدامي .. اختلطت آيات القرآن بتراتيل من كتاب الموتى .. وحاولت انا وهو ان نهرب إلى شارع جانبي ولكننا تلاطنا في الاجساد المظلمة .. سررنا باحد المقاهي وهو يطبخ انواره ويستعد للإغراق .. ولكنني قبل انطفاء الضوء الاخير نظرت إلى وجه (علام) فوجدته شاحبا ولامعا من اثر الدموع .. وقبل ان نفترق في الظلام مرة اخرى سألت نفسي .. ترى هل لمح وجهي الشاحب اللامع ايضا ؟ »

ويرتفع السؤال الرهيب « من الذي يصدق انه مات ؟ » ؟

لقد اعطى هذا العصر البطولي الفرصة لافضل ابناء البرجوازية الصغيرة والعمل والفلاحين كي تترجم بشكل مباشر مثالياتها البطولية إلى واقع وكى تحيا وتموت لبطولة في تطابق مع مثاليها ... لم ينتهي هذا العصر البطولي برحيل عبد الناصر وعودة الثورة المضادة .. والطبقات القديمة وحيتان الانفتاح الاقتصادي ، واصبحت هذه المثل مجرد زينات سطحية وكسليات زائدة بالنسبة لحقائق الحياة اليومية الراشدة -

وامتد الطريق الراسمال يستأنف دوره
لحصار المكتبات القديمة لثورة يوليو ٥٢
عن العدالة الاجتماعية والحرر الوطني،
والقومية العربية، وكان على الطلائع
البعولية أن تكتفي لتفتح مكانا للمستقلين
المحتطين الفلسطينيين من المخار بين والمحتلين
الذين أجهضوا نصر أكتوبر ٧٣ وحولوه إلى
مشاريع إستثمارية إستهلاكية طفيلية
وشركات لتوليف الأموال وينوء اجنبية ...
إلخ .

والآن لم يعد الاندفاع وراء المثل تلك المثل
التي كانت نتاجا ضروريا للمرحلة السابقة ..
أما مرغوبا فيه من أحد ، وكان لابد أن
يتقرض ممثلو تلك المرحلة من الجيل الذي
ترعرع وسط تقاليد العصر البطول .

ولقد كانت حمية إنبياره وقتل الطلائع
التي ولدت في مرحلة الثورة وعصر عبد
الناصر موضوعا مشتركا في كل روايات جيل
الستينيات وما تلاهم من أجيال والتي دارت
معظمها حول زوال الوهم في تلك الفترة ولعل
إبراهيم صنع الله إبراهيم ، وجمال
الفيصلاني ، وبهاء طاهر ، وعبد الحكيم
قاسم ، وإبراهيم عبد الجيد وإبراهيم
اصلان .. إلخ

ورواية (إنكار الروح) لجمال النسي
تقديلا واحدة من هذه الروايات حاولت أن
تصور الانتقالات والانهيارات والحوالات في
جيل العملية الاجتماعية في مرحلتي عبد
الناصر والسيدات مرحلتى الصعود
والسقوط الطموح والمبارك والانكسار
والثكنة والمهادنة والليبية التي أحدثتها
الثورة المضادة التي أطلت براسها في عام
٧١

هذا القصد الاجتماعي والرؤية الواعية
الطليعة لأحداث المرحلة التي عشناها عبر
مراحلتي الثورة والتي التفتناها من قراءة
السرواية ، جسدت وقدمت في بناء سردي
غثائي ... له ضوح الأداء الشعري للقلل
بالخيال والصور المركبة والمجازات والرموز
الدالة المتعددة المستويات للمعنى ،

فالقرواية (عل) نموذج جيل الثورة
حولته معاناة الفكر والفكر وليس وتعلست
أبناءه عمال النسيج في مدينة المحلة إلى
شاعر ، وكنت علاقته (فاطمة) الطفلة
والصبية والشابة .. نموذج الفتاة المصرية
الظفيرة الغلظة في مראה والمحبة للحياة
والمرح .

هذه العلاقة توازي وتبني بناء مداخلها
مع أحداث الوطن التي عشناها وخبرها بوعي
(عل) ... إن فاطمة التي يملا حضورها
الحى الانثوى حياة (عل) ... تظهر وتغيب
وتختفى في مراحل حاسمة من حياة (عل)
مرحلة إعتقال والده ومرحلة إجتيازه أمحان
الثانوية العامة ، ومرحلة صدامه مع
السلطة وإصابته ببد الجماعات الإسلامية ،
قبل حرب أكتوبر واندلاع مظاهرات الطلبة ..

كانت هي التي تمنحه اليقين والتعلق بالأمل
والحياة لعلها في النهاية رمز غير موفق في
بنائه وتجسيده لمر التي تسعى وتتناضل
أعداءها في الداخل والخارج ، وتلج رغم
تورمات الحكي والسرور والتفصيلات الزائدة
في الوصف والتحليل محاولة الكاتب أن يرمز
نبرة الحقيقة بالرواية (الوهمية) التي تكه
تنحو منحى الرمزية في بعض الأحيان
المرتبطة مع ذلك بمقدرات الحلم

والدليل على ذلك النهاية الرمزية السافرة
والماسلوية التي تفتنى بها أحداث الرواية
كنديل يشع على أنبيار إلام الثورة وانكسار
روح جيلها ، فقد غابت (فاطمة) ... ضاعت
إلى الأبد ويأس على من البحث عنها ، وفي
لحظات ضياعه قلده أحد زملاء الخبراء
ببيوت الدعارة إلى بيت له تاريخ في المدينة
(هو بيت الأشراف) منه كانت تخرج
المواكب الصوفية تطوف بالمدينة وإليه تعود
وفي الليل تعقد حلقات الذكر والأدعية هذا
البيت أصبح بيت دعارة وفجور ، وفيه التقى
(عل) بفاطمة تبني جسدها ... ولقد حاول
بامتدانة أن يخلصها من هذا الدرك ويخرج
بها غير أن الآخرين المجهولين ضربوه حتى
الموت ولقد به إلى الخارج في غيبوبة
السوى ... يربد في ضعف وانكسار هذه
الكلمات الدالة (ثم سمعت صوت الباب وهو
يفتح ... هل جاءوا كي يضربوني مرة
أخرى ؟ هل جاءوا كي ينقلوني إلى مقبرة
بعيدة .. كي ينلوا التهمة عن أنفسهم ؟

كلت (فاطمة) هي التي جاءت .. عارية
تماما ... شاحية تحت القصر المتشاهب ..
رايت شعرها يشبه غزل القطن المهرش في
شوارع بلدتنا القديمة ... ورايت ثنييها
الذين كانا مثل أول برنقائين تأسسناهما
معا .. ورايت استدارة بطنها التي نشت عليها
ذات يوم يراى ، فشعرت براحة لم أحسها
بعدها ... ورايت الشعر الأشهب ... مثل
حرقلي وقهرى .. ومالت على حتى أحسست
لمس شعرها .. وشممت رائحة جسدها ..
وتخيلت أنها سوف تعطيني لمسة ساحرة من
لمساتها فتدب في الحياة ولكنها كانت تحمل في
يدها قطعة صغيرة ... علجزة عن الهواء .



وضعتها فوق صدرى لانتكشت القطعة
واستكانت على ، ونهضت فاطمة .. ابتعدت
واغلقت الباب خلفها ... وعلقت النقطة رابضة
فوق صدرى المجروح عاجزة عن الحركة مثل
تماما

تمت الدورة وانقضى كل شيء بالفاطمة ...
ياغرامى الحزين

إن هذه الرواية في النهاية رغم عدم
تركيزها الدرامى ، وضعف بنائها وبنائها
الشكلية ، وغرامها بالبرودة .. محاولة
لتقديم نوع من نموذج البطل في حضور
الواقع الاجتماعى الموضوعى وإظهار هذا
الواقع ومفاسده تتخلع أمام عينيه
و، وعيننا ، لئى ينتظم بطريقة أخرى على
الأقل صحة عنه ، ■

عبد الرحمن أبو عوف



ف تعشش المفارقة على شجرة
حياتنا ، حتى لكاد تغطيها . المفارقة
بين خطاب يمجّد الإنسان باعتباره اسمى
الكائنات ، والمستخلف في الأرض ، وعماد
لثروة مصر ، وبين واقع موضوعى ، تاصلت
فيه أو تكاد ، سياسة إهدار الطاقة البشرية
ومسخ حضورها وفاعليتها ويوليها لو كنت
من يؤمنون مثل بلاتينوف بأن الشعب بدون
أى إنسان ناقص ، على أساس أن كل إنسان
هو مشروع فلسفى تاريخى متكامل ولا غنى
عنه . فابت تعرض نفسه بهذا الاعتقاد
، الرومانسى ، لانتحار في عالم أصبح
يتعاطى إيديولوجيا اختصار البشرية ، كما
يتعاطى الرصاص من الأسيرين أو قسمة من
الهامبورجر . والغريب أن الدراسات المعنية
بالتنمية البشرية ، وبالموارد البشرية في
مصر قد تناولت كثيرا ، وطويلا ، قضايا
إهدار الطاقة البشرية ، لكنها ظلت لتعمل
ذلك - وكأنها عن عمد - من منظور جزئى ،
إى أن تنظر إلى القضية من زاوية التعليم
مرة ، والإسكان ثانيا ، أو الصحة ثالثا ،
وهكذا . دون أن تعنى بتقديم رؤية شاملة
لأوضاع الموارد البشرية ومآلها عبر الحلق
الطور التاريخى الاقتصادى الاجتماعى
السيسى المختلفة . من أجل ذلك اعتبر .

اسماعيل صبرى عبد الله ، دراسة الخبز
الاقتصادى د . احمد الحصرى ، بشر
بلا ثمن ، الصادرة في سلسلة كتاب الأمان ،
دراسة تتميز ، بالجدة والجدية ، وإنها
اقتلت من ساحة الجدل النظرى ، واشتكت
مع الواقع المصرى ، عبر آلاف التفاصيل
والأرقام ، ويمتهج سليم يضبط ويربط
ويحلل فاحص الحصرى الإسلامى البارز
بالتجمع والأمان والحاصل على الدكتوراة
من موسكو ، يتعامل مع التاريخ باعتباره من
صنع البشر ، وليس من صنع النقاد أو
التكنولوجيا ، ويتعامل مع التخلّف باعتباره
قضية مجتمعية ، وليس مجرد نقص كمي في
رموس الأموال والتقنيات والخبرات . لدى
الكتاب يقين تختلف مع حيلاته وقطعيته ،
لكنت تتخلف وتستشهد به . فلدراسة تسمى
منذ سطرها الأول ، وغير مدخل يطوف
بالعالم ، والعالم الثالث ، وصولا ، عبر
التاريخ الحديث ، إلى مصر ، إلى تقديم حكم
مدعم بالوثائق والمستندات في شأن مدى
اهتمام القطاعات الحكومية في مصر ، منذ
الاحتلال الانجليزى ، بالموارد البشرية ،
ومدى قدرة مشروع هذه القطاعات على
النهوض ، أو تكبيل وتقنويه ، الطاقة
البشرية ويجتهد الباحث ، وإن اختلفنا مع
بياناته وتحديداته واستنتاجاته فيرى أن كل
ما حدث ، أننا انتقلنا من اقتصاد القطن ،
وفق التقسيم الدولى القديم للعمل ، إلى
اقتصاد النفط ، بمعنى اقتصاد السريع
والخدمات ، في التقسيم الجديد ، يوضح ذلك
فحص بنية الموارد البشرية ، وبنيتها
التطورية ، وعلاقتها بالهيكل الاقتصادى
ونمط التنمية المتبع في آن . لأجل ذلك يرى

الباحث أن الدراسات الفنية - القيمة ١ - كدراسة بنت هانسون وسهير رضوان ، وتقارير وزارة العمل ومكتب العمل المصري ودراسات جهاز التعبئة والإحصاء وغيرها ، أسقطت الأبعاد التاريخية والسياسية والثقافية ، لفضية الموارد البشرية بل ونراها حين تقدم توصيات محددة في مجال التعليم والتدريب المهني تتناسى أنهما أيضا مصممان للتوافق إلى حد كبير مع اتجاهات هيكل العمالة ونمط التنمية ، ولا يصلحان وحدهما كاداة لنمذجة هذا النمط ، إن كان هناك من يريد مصادقته . ويعمل الباحث لهذا ، النقص الذي دأبت الوزارات على الشكوى منه في مجال إقبال الدارسين على مراكز التدريب المختلفة في البلاد .

[تدريب مجاني - حلال مادي] . دون أن نسال نفسها أين الخلل ؟

ومظما إلى البرلمان الإنجليزي ١٨٢٦ الشركة الملكية الأفريقية لتجارة الرقيق ، بعد أن تحقق الانتصار الكامل للنظام المصنعي ، فإن النظام الاقتصادي الراهن بعد أن دانت السيادة بفلسفته وحسب أننا في نهاية التاريخ ، يحول أن يلقي تاريخه بزيادة جرعة طفنة المؤسسات الدولية التي تعبر عنه ، عن الفكر والتنمية البشرية ويكشف البحث عن الآثار المدمرة لديونيات العالم الثالث ومصر - على الموارد البشرية ، وارتباط تجديد إنتاج القوى العاملة ، بل وتجديد الإنتاج نفسه ، بالمراكز المتقدمة وبيمين بالأرقام التشوهات بين القطاعات المختلفة للاقتصاد فيما يتعلق بالعمالة ، والتشوهات داخل القطاع الواحد ، وشيوع عمل المرأة والأطفال وكبح السن ، وشيوع

نمط العمالة اللازمية في الريف ، بين عمل الترحيل والأجراء سلفا ، وإزدياد ترسيخ ازدواجية الأجور بين القطاع المربوط بالشركات الدولية والقطاع الوطني المحلي . ويتابع البحث بدقة إحصائية أيضا قضايا تزايد أعداد المدراء والإداريين وأشباه البروليتاريا على حساب العمالة الصناعية الماهرة ، كما يتابع نسب التحصيل الفني والثقافي والامية ومستوى التاهيل ومعدلات البطالة . ومعدلات النزح بالنسبة للموارد الوطنية الحدية والبشرية على أيدي الاستغلال الأجنبي ومعلونه .

وإذا كانت النسب في العالم الثالث تشير إلى أن الإنفاق على التسلح أضعاف الإنفاق على الصحة ، وضعف الإنفاق على التعليم ، وأنه يوجد جندي لكل ٢٥٠ فردا وطبيب لكل ٣٧٠ ، فإن الأرقام في مصر ليست بعيدة عن ذلك . وليس بعيدا عن الجميع أيضا « الالتزام الكنسي » بالوصفات الدولية الداعية إلى تقليل دور الدولة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، وخفض النفقات الصحية ، وإلغاء دعم الصحة والتعليم والإسكان ، رغم الواقع المأساوي للقوى البشرية في تلك البلاد ... الواقع الذي يثبت التاريخ أنه كان صنعة للنظام الاقتصادي المهيمن ، الغربي ، وألته العسكرية سلفا والمخططة حاليا .

ويختلف الباحث عن ميرون في المرحلة الناصرية نموذجاً تنمويا مختلفا . لو تطور لارسمان ، بتعير بريما كوف في كتابه الشهير ، والذي نبداه لفترة الراشد . فؤاد مرسى . ويرى أن مشروع رسمانية الدولة ، الذي ساد وقتها كان يهدف أساساً للإسراع

بالتطور الرأسمالي وتمكين المورجوازية المصرية ، وليس تمكين غيرها ، أيضا تتدخل الأرقام هنا بفزارة .

مثلا احتكر تجار الجملة في الستينيات ٩٣ ٪ من حجم الدورة السنوية لقطاع الخلل والتسبيح العام !

وقد دخلت التشوهات إلى النسبة بين إجماع قوة العمل وإجماع السكان ذاتها ، ناهيك عن التشوهات الأخرى في التوزيع القروض والائتمانات ، وفي معدلات نمو القوى العاملة داخل القطاعات المختلفة -

كانت أجهزة - الضبط ، من أعلاها - وكذا تشوه حركة الهجرة الداخلية والتوطن وتوطين المشروعات [دور القاهرة هنا] . ولقد أثبتت إحدى دراسات جهاز التنظيم أن بمصر موظفا لكل ٢٣ من السكان بينما في إنجلترا وفرنسا لكل ٩٩ و ٨٧ على التوالي . ويشير رقم واحد إلى مقدار الخسارة التي لحقت بقطاع الدولة بعد الانفتاح حيث انقل ٨٥ ٪ من موظفي الرقابة بالبنك المركزي ، إلى البنوك الخاصة ؛ ويأتي أخيرا وتويجا لكل ذلك الخلل الأكبر المتمثل في نقص نصيب الأجور من الدخل القومي ، لصالح ارتفاع نصيب عوائد المالك . ناهيك عن المهدرات التي تكاد تطيح باستقرار البشر ، من جراء التقلبات والتصفيات وانعدام تناسب الأجور مع تكاليف الحياة ومع مستوى التاهيل . كتاب مرقى للقرىء .. للعقل .. للفسير .. لكنه كتاب ■

مصباح قطب

فلسطين

غزاة خارج السور

○ بما في المشيئة من ليلتك يرفع
الفجر بأوانه ، ومد يحي
الآخر/نقول : الا فليكن
تعب /وغيمة هذا البهاء
لنا/ ليس من دون ان نضع الآن
ما في يدينا/ ●

فلا يتبدى حبيب القاضى نشيده
الفلسطينى من اطراف مريم
الآتية ،ولا من رماده الصباحى ولا من القبة
اللبل المتاخمة للروح ، إنه لقط يتابع هؤلاء
الذين يهبطون الشتاء وهو في اواخره ،
يحفظ في ذاكره بعلامهم وعقدما يفيض
على نفسه في بلد ما مقلما بحالة الهينان
لا يفعل اكثر من ان يسرد بعض كلامهم
العادى والذى سيصبح - حتما - نشيده

الخاص الذى ينشده في طوابير الصباح
المعددة .

ماذا دهك يا حبيب ؟

ولماذا تكون دائما حسن الظن في قهوة
الصباح المرة . والحبيبة لم توافق ان تترك
صوتها بين المكان وبين المكان وكأنك
استصمراي لا يطلب وردة للقياب الطويل
ولكنه يسرق الهوية في تمام جمالها . لم تترك
بعد ان يسمر عصبى جدا ؟ ماله مثل ينير
لو تموز او كيك او ذى الحجة كلها اشهر
عصية وموتورة ودائما ما نتذكر - في
اواخرها - ان الطيور التى تهجر للشمال
البعيد تكون دائما بلا اجنحة .

حبيب القاضى شاعر فلسطينى خرج من
السور منذ اربعين سنة او اربعين قرنا ،
لا يهم . المهم انه منذ خرج من هذا السور
وهو لا يحوم إلا عليه ، مطلقا غشاه
المشروع كأنه شمع تتامل في ذلك السور
ضوها وتقرانه بالضوء الداخلى . ولكنه
وحده ، حتى في الفنادق والمطارات والمناق
الكثيرة بالرغم من ان بلاد الله ضيقة
ولا تؤدى في النهاية إلا إلى السور وهو غالبا



المرصاد الصباحى

ما لا يجد أحداً في انتظاره غير الضمى العال
والليلك ونبات الظل .

كيف يستطيع حبيب القاضى ان يقيم
القيامة ولا يعقد لأنه لم يجد شمعة وحيدة
للمقعد الخابى لأن عيني خديجة فكرباء
بقهوة امه . كيف يفعل هذا وهو الواحد
المتوحد بفرغته وظله ودخان تبغ ؟ ولماذا
يتصيد ظل النملة كالعشيق قبيل هطول
المساء على الشوارع يشدو خارج السور ،
حاملا قدرا .

إنه ليس رمادياً بالقدر الذى يسمح لنا ان
نُقبه عليه ، وليس صباحياً بالقدر الذى
يدلنا على زهور البنفسج . إنه فقط يشدو
خارج السور ، حاملا قدرا لا يحتمل من
الحزن والعذابات . ولكننا مع كل هذا لا
يستطيع إلا ان نشر عليه ونقول : إنه رماد
صباحى .

ويا حبيب

سوف تختر ان تكون شبيهى

كما قلت في مديحك ومثك وصراخك
وغيبارك . وانت واقف هكذا بين الرغبة
والحنين .

الم تترك بعد انك سارت تبحث عن
شبيهه ؟

●/ولا اذكر الآن شيئا سوف
انك امرأة وأنا رجل /وكنا نحاول
إخفاء رغبتنا في ارتكاب
الخطيئة/ لكننا لم تكن قادرين /
وهبطنا إلى الأرض نحمل عرى
غريبين يستتران ببعضهما /
ويطول الهبوط/ولانصل / ■

السماح عبد الله

فولاندا

مهرجان روتردام السينمائي

هذه معان وريت في خطاب مدير مهرجان روتردام السينمائي إميل فالو تذكرنا بكتاب « التهديد الإسلامي : الخلافة والحقيقة » للمؤلف الأمريكي جون أسبوسيتو الذي يقول بأن هناك اعتقاداً في الغرب بأن الأصولية الإسلامية حلت محل الشيوعية كتهديد لآمن أوروبا .

ويضيف مدير المهرجان - وهو أساساً مخرج وثائق - أن الناس في وطنه هولندا يبدو أنهم قد نسوا أن هناك أناساً عديدين يعيشون في بلاد حيث الإسلام هو الديانة الغالبة وكانت الصورة السائدة في أذهان الناس حول هذه المنطقة من العالم مليدة بعدم التسامح ، وأن الناس لم يعودوا يضحكون كثيرهم من مشوب العالم ، فهم دائماً متجهمون والسخرية من الذات أمر بعيد عنهم !

ومن هنا كانت دعوة المهرجان لمخرجين من سوريا ومصر وتونس وإيران والأردن مع أفلامهم التي تؤكد اتساع أفقهم .. من سوريا فيلم « الليل » لـ محمد ملص ، ومن الأردن فيلم « حكاية شرقية » لنزريت ومن تونس

فإن كثيراً من العناوين الرئيسية للصحف ووسائل الإعلام خلال عام ١٩٩٢ كانت تركز على ما وصف به العالم إسلامي من تطرف ، وخطر الحركات الأصولية على الغرب ونشبت داخل أوروبا الموحدة - وخاصة تلك التي كانت تدعى أوروبا الشرقية أو الاشتراكية - أحداث عنيفة ضد الأجانب وضد المسلمين خاصة . بدت كأنها هي دعوة للدفاع عن الثقافات القومية ضد « البربرية » القادمة .. وفي ظل هذا الاتهام العدواني لم يعد الآخرين يرون أنه من الممكن لهذه المنطقة من العالم أن يكون فيها أفلام تنسم بالمشاعرية ، وأن فيها ميلودرامات شعبية وكوميديات إنسانية .

« بيزناس » لنوري بوزيد ، أما مصر فكانت بمثابة ضيف الشرف في هذه الدورة بوفدها الكبير والفلامها المتعددة فمن جيل الثمانينيات « تاجي الحل » لعاطف الطيب و « الفرقة » لـ محمد خان ، و « يا مهلبية يا » و « الإزهاب والكياب » لشريف عرفة ، ومثل جيل التسعينيات بأفلام : « شحاذون وثبلاء » لـ أسماء البكري ، و « ليه يا بنفسيح » لـ رضوان الكاشف ، و « الحب في الشلجة » لـ سعيد حامد ، و « ثلاثة على الطريق » ، و « محمد بيومي » (تسجيل طويل) لـ محمد كامل القليوبي ، و « أحلام صغيرة » لـ خالد الحجر ، وضم برنامج خاص تحت اسم « كوميديا من مصر وإيران » بعض هذه الأفلام المصرية إلى جانب أفلام إيرانية كإن بعضها مفاجأة بما التسمت به من روح السخرية ، والنقد الاجتماعي .

ويرجع الناقد التونسي د . فريد بوغدير في دراسته لكتالوج المهرجان عن « السخرية والكوميديا في السينما الإسلامية » للكوميديا الساخرة إلى أحوال قديمة ، كالف ليلة وليلة - ذات أصل عربي فارسي - وكتابات الجاحظ « للبخلاء » وقصص « كليلة ودمية » ، وفي الأدب الشفاهي . ويربط بين شخصية « نصر الدين » عند الإيرانيين و « جحا » عند العرب ونجد شخصية أمير المؤمنين « هارون الرشيد » الذي حكم كلاً من العرب والفرس وهو أحد أبطال كل من الأدب المكتوب والأدب الشفاهي لكل من الشعبين ... ويرى بوغدير أن سيل هذه التقاليد الساخرة هو الممثل ، الكاتب ، المخرج السوري « دريد لحام » .

كان هذا أحد ملامح مهرجان روتردام



السينمائي الدول في دورته الثانية والعشرين ٢٧ يناير - ٧ فبراير ١٩٩٣ ، وقد آثرنا هذه المرة أن نقرا المهرجان من خلال بعض ملامحه أو برامج الخاصة .

السينما والتلفزيون

هذا برنامج خاص تحت عنوان الفلم صُنعت بواسطة التلفزيون يشرح قضية العلاقة بين هذين الوسيطتين المؤثرين جماهيريا وخاصة أنهما قد أصبحا متداخلين ، فهناك الفلم تستخدم تكتيك الفيديو كما في فيلم ، كتاب بروسبيرو ، للمخرج بيتر جرينواي وغيره . والتلفزيون بحاجة إلى الفلم السينما لعدة ساعات إرساله ويؤخذ الترابط بين الفيلم والتلفزيون والفيديو ، فإن عدد المشتركين في كابات التلفزيون والفيديو البت يقتضي يوما بعد يوم ، وبهذا اختلفت أنماط المشاهدة ، كما أصبحت العلاقة بين الفيلم والمشاهد مختلفة . وفي أمريكا نجحت تجارة الفيديو حتى تجاوزت تجارة الأفلام . ومع هذا نلظ مشاهدة الصورة على شاشة عريضة في حالة عرض مظلة لها جاذبيتها وعلفوسها الاجتماعية ، ولكن هناك متشككون يعتقدون بخطر التلفزيون والفيديو على الفيلم السينمائي ويرون أن الفيلم سيضطر أن يتشكل حسب جماليات التلفزيون ، وطلب أحد المخرجين الفرنسيين بمتع عرض الأفلام السينمائية على شاشة التلفزيون .

وقد ظهرت وسائل جديدة للإنتاج السينمائي ووسائل تمويل الفيلم . ويوفر التلفزيون اليوم للمخرجين الشبان فرص إخراج أفلامهم بمميزات صغيرة ، ويمكنهم من تحقيق مطامعهم في إبداع فن جديد خارج

نطاق الأنماط التجارية السائدة . كما أن الأفلام الفنية وغير الكبيرة والمهددة بالا تجد مجالا للعرض في دور السينما ، تستمتع أن تتجه إلى محطات التلفزيون ، وبهذا تتلاقى السينما والتلفزيون . وقد تبرز مشكلة أخرى خاصة بالموقف النقدي من مخرجي التلفزيون ، حيث تقلبهم النقدي أقل من المخرج السينمائي .

ضم البرنامج الخاص بمهرجان روتردام « سينما من صنع التلفزيون » ندوات ومناقشات ، كما ضم عروضاً لأفلام سينمائية من إنتاج محطات التلفزيون العالية ، بي . بي . سي ، والقناة الرابعة بإنجلترا ، والقناة السابعة وفرنسا بفرنسا والقناة الثانية بألمانيا ZDF وغيرها تجد أسماء كبيرة مثل المخرج السويسري الكبير دانييل شميد Daniel Schmidt في فيلمه الرابع « خارج الموسم » الذي يقدم فيه سيرة ذاتية من خلال تداعي الذكريات وتداخل الماضي مع الحاضر . كما يعرض المسلسل الألماني « الوطن » Helmut في جزئه الثاني لإسجار راينز وكان الجزء الأول قد أنتج بين عامي ١٩٨١ ، ١٩٨٤ في ثلاث عشرة حلقة تغطي المجتمع الألماني بين الحربين العالميتين وما بعدهما . أما الجزء الثاني وهو في إحدى عشرة حلقة فيقتصر على السبلبات والتطورات الاجتماعية وثورة الشباب .

وفي إطار هذا البرنامج عرض الفيلم الأول للمخرج المصري الشاب خالد الحجر ، الذي كنا قد شاهدناه في فيلمه القصير « إنت عمرى » ، وفي أفلام صغيرة ، وهو إنتاج مشترك بين القناة الثانية بالتلفزيون الألماني ZDF ومصر العالمية - شاهين يعرض فيه

للأحداث الكبرى التي عاشتها مدينته - السويس الذي يهدي فيلمه إلى أهلها أثناء العدوان الثلاثي ١٩٥٦ . حيث شارك أبوه في المقاومة الشعبية واستشهد ، وحرب ١٩٦٧ ، وكيف فقد الطفل « غريب » أبيه وبيته ومدينته وأحلامه الصغيرة مع نكسة ٦٧ التي عاش ما سبقها من آمال وما لحقها من إحباط .. وقد افتقد الطفل الأبوة التي وجدها في جمال عبد الناصر .

الفيلم والمكان

وهذا ملمح آخر هام قدم باسم Grandeur Local أو « أعمال محلية مميزة » ، يضم الأفلام لها علاقة وثيقة بالمكان ، أفلاما تملأ بمشاعر عميقة وتكتسب هويتها من المكان والناس .

قدم في هذا البرنامج الفيلم المصري « ثلاثة على الطريق » إخراج محمد كامل القيسوي ، الذي يجمع بين الرواية وتسجيلية المكان . في تصوير رحلة لسائق شاحنة بين الصعيد والوجه البحري .. وما يصادفه من أحداث وشخصيات ومشاكل .. وفي نفس الوقت تجرى أحداث هامة على مستوى الوطن والعالم .. من خلال مسامع إذاعية أو مشاهد تلفزيونية عن الفترة الطائفية وأحداث البوسنة ..

سينما برازيلية جديدة ١٩٨١

هذا العنوان بعلامتي التعجب والاستفهام المقصودتين استشارة للذكر إنه كانت في الستينيات حركة سينمائية مزدهرة باسم « سينما نوفو » .. يتذكر النقد والدارسون أفلام جلاوير روشا ونيلسون بيريرا وكارولس ديجيس وقد كان هذا للأسف تاريخاً قد مضى .. بعد هذا سيطرت

عنده بلا نهاية .. وفي فيلم آخر ، مثثرون
يزرعون طريقا بالمسامير . .

وفي أفلام فيلي .. تركيز أكثر على القضية
الاجتماعية والثقافية .. يتعرض لمظاهر
الفقر ، وحواش الاغتصاب ، كما يهتم
بالثقافة السوداء الأفريقية الأصل .. وبقرية
ملكنت تزعمه الدكتاتورية العسكرية حول
- المعجزة البرازيلية - . .

ويعد

فليست هذه كل الملامح .. إن هناك
برنامجا خاصا باسم « حدود الحرية » لأفلام
تعرضت للمنع أو للرقابة بمختلف أشكالها ..
وهناك برنامج خاص بالسينما الهولندية
وبرنامج رئيسي ثرى - أربعون فيلما -
لأفلام من مختلف بلاد العالم في محاولة
لتخطي السيرة الأمريكية .. وتقديم سينمات
غير معروفة جماهيريا .. خاصة من الدول
الصغيرة الخارجة من الاتحاد السوفيتي
سكبنا وهناك لقاءات ونشرات حول السينما
المصرية وحول « الكوميديا » و « السينما
السياسية » ، و « الإبداع والمشاركة » ،
ومناقشات وحارات تحول شتاء هولندا
القرص إلى دفة حميم ■

فوزى سليمان



السينما التجارية .. ولكن لم تخل بعض
سنوات من افلام جيدة .. حتى هذه السينما
انهارت في السنوات الأخيرة .. اخلقت حكومة
كولار (١٩٩٠ - ١٩٩٢) مؤسسة السينما
المعروفة بإمبرا فيلم Embré Film في عام
١٩٩٢ لم تنتج السينما البرازيلية إلا فيلمين
روائيين طويلين .. ومع هذا وفي ظل انحدار
الفيلم الروائي الطويل برزت نهضة في الفيلم
القصر أطلق عليها « ربيع الفيلم البرازيل
القصر » بدأت في منتصف الثمانينيات
واستمرت حتى الآن وحلقت نجلا كبيرا في
المهرجانات الدولية .

في برنامج خاص باسم « مفجرون جدد من
البرازيل » قدمت مجموعة افلام لهؤلاء
المخرجين .. مثل إدواردو كارون وساركوس
جوكمان وفراكتيسكو فيلهو وغيرهم ..
أكثرهم من خريجي معهد السينما في ساو
باولو وريودي جانيرو .. تأثر بعضهم
بمخرجين أمريكيين ممن أسهموا في تجديد
السينما الأمريكية في السبعينيات مثل
كوبولا وسكورسيسي وسبيلبيرج ..

يتميز الفيلم القصير الجديد بروح
المسيرية ، والإيجاز فكارين يصور عالم
الديانة الحرة . فتجد شخصياته من المحتالين
أو رجال العصابات .. أو إناس يمانون
الوحدة .. علاقات متارحة بين الود
والخيانة .. تدور الأحداث في أحياء مدينة
ساو باولو أو ضواحيها وتعكس ثقافتها
الشعبية ..

أما افلام كارلوس جومنان - من ريودي
جانيرو - فيبدو فيها تأثيره بأفلام لوتويل
ويولانسكي الأول .. وكذا بجو مسرح
العبث بيكيت وأبونيسكو في فيلم الطريق

أمريكا



هوليوود تتجاهل كولومباس

فا ترى لملا هذا التجاهل الشديد الذى كشفت به هوليوود أتيابها ضد شخصية كريستوفر كولمبس الذى اكتشف القارة الأمريكية .

فرغم مئة عام من السينما ، إلا أنه قبل أكتوبر عام ١٩٩٢ ، كان عدد الأفلام التى أنتجتها ستوديوهات السينما عن البحار الذى اخترق المحيط الاطلنطي من أجل الوصول إلى الأرض الجديدة يساوى فيلما واحدا لا أكثر . هو الفيلم الذى أخرجه دافيد ماكدونالد عام ١٩٤٩ . وقلم ببطلته فريديك مارش . والغريب أن هذا الفيلم من إنتاج بريطانى . وهو إنتاج متواضع . ولبسته الفنية متوسطة . ولم يبق منه مع الزمن سوى أداء مارش العملاق الذى حاول أن ينتقد الفيلم من علة إنزيمته سواء أثناء إنتاجه أو بعد عرضه .

والخبر للدهشة حقا ، أن الأفلام الثلاثة التى تم إنتاجها عام ١٩٩٢ عن كولمبس ، وهى أفلام احتفالية في المقام الأول لم تكن أمريكية الإنتاج . فالفيلم الذى قلم ببطلته مارلون براندو وجسد فيه جورج كورفاس دور البحار ذى الأصل الإيطالى هو أيضا إنتاج بريطانى . وكذلك الفيلم الثانى « رحلة إلى كولمبس » الذى ينتمى إلى سلسلة أفلام تحمل اسم Cartoon تنتمى إلى الكوميديا الفارس . وبدأ ظهورها منذ أكثر من ثلاثين عاما . ولابد أن يكون هذا الفيلم الذى جسد فيه جون دال شخصية كولمبس بمثابة كوميديا تسخر من الرحلة نحو الغرب . أما الفيلم المحدث الذى عرض في كل دول العالم في ١٢ أكتوبر الماضى . وهو ذكرى نفس التاريخ الذى هبطت سفن كولمبس لأول مرة عند شواطئ ريمان سلفادور . فإنه من الغريب

أن يكون فرنسى التمويل والإنتاج . رغم أن مخرجه ريدى سكوت - البريطانى الأصل - ينتمى إلى الجيل المتميز الذى لمع في الثمانينيات في هوليوود .

إذن فمحصلة إنتاج الشركات الهوليودية عن كولمبس يساوى صفر فيلما . أى أن هوليوود لم تهتم قط أن تقدم فيلما عن هذا الرجل الذى اكتشف أرضها . ونظرت إليه دوما ليس إبداء بآراء بل بتجاهل شديد . بينما راحت هذه السينما تتابع توارىخ شخصيات أقل أهمية . وفي تارياخ البحرية رأينا الكابتن بلود بطلا لعشرات الأفلام . وكذلك القرصان مورجان . والقرصان الأحمر . كما أن هذه السينما قد قدمت شخصية نابوليون ، وهتلر أكثر من ثلاثين مرة ..

وليس هناك تفسير مصدق لهذا الظاهرة .. خاصة مع السينما الأمريكية ، التي أنتجت أفلاما عن العلماء والأقارب والمغامرين ، رجال التاريخ . والعودة إلى أرض الميعاد . ولكن .. لا تكليس ..

ولا يعني اشتراك مثل من طران فريديرل مارش في الفيلم الذي ظهر عام ١٩٤٩ . سوى أن هذا الممثل الأمريكي قد عمل كثيرا في أفلام بريطانية سابقة على هذا الفيلم . كما أن حرص المخرج دافيد ماكدونالد على الاستعانة به يعني أنه أراد أن يقدم ممثلا مرتبطا في أذهان الناس بأفكار تاريخية ، لما يتمتع به من مهابة ، وموهبة ، وتكوين جسماني ، يعطى الإحساس أن كوليس كان شخصا مهيبا ، يستحق أن يحقق هذا النصر والغريب أن هذا الفيلم قد امتلأ بطرقة ، واتسم ببطل إيقاع لا يتناسب قط مع رحلة بحار يتجه بسفنه الثلاث إلى المجهول . وسوف نرى أن هذه السمة قد انقلبت تماما في الفيلم الذي أخرجه جون جيلن عام ١٩٩٢ . حيث استعان بالممثل جورج كورافاس الذي سبق أن قام قبل ذلك بعلم بدوي شخصية روبن هود في فيلم بريطاني .

وكان من الواضح أن كورافاس ، وهو يجسد شخصية كوليس ، لا يزال متأثرا كثيرا بنفس أدائه في فيلم روبن هود ، فحاول أن يجعل منه المغامر ، وهناك فرق بين المغامر والبحار . وقد بدت هذه السمة واضحة في الفيلم الذي أخرجه ريدل سكوت . فإذا كان جون جيلن ، كمخرج ، قد حاول بدوره أن يضيف حركة واضحة على فيلمه ، كريستوفر كوليس ، الاكتشاف ، وهو المخرج الذي أخرج أكثر من خمسة

أفلام من سلسلة جيمس بوند في السنوات الأخيرة .

لكن ريدل سكوت الذي أنتج مجموعة متجانسة من الأفلام كان عليه أن ينفذ السيناريو المكتوب على الطريقة الأوروبية ، صاغته روزالين بوش ، ورغم التقنية الواضحة في إخراج سكوت إلا أن الأوربيين الذين اجتمعوا على إنتاج هذا الفيلم ، قد بدأ أنهم ودوا صناعة فيلم أوروبي يمس حضارتهم في المقام الأول . وقد بدت هذه السمة في طلق المعلنين بالفيلم . فمن أجل إنتاج هذا الفيلم تعاونت الصحيفة روزالين بوش مع شركة فرنسية في الإنتاج . وهي تعمل في مجلة « لوبوان » وهذا هو أول الأفلام مكتبة سيناريو أما نجوم الفيلم فقد تم اختيارهم من الممثلين الإسبان ، والفرنسيين الذين سبق لهم أن عملوا في الأفلام عالية حتى صانع الموسيقى فابخيليس اليوناني . فهو يمشي في فرنسا منذ ثلاثين عاما ..

لئن ، فنحن ، أمام فيلم أوروبي ، وعن أعجاء وتاريخ أوروبا منذ خمسة قرون .. وقد لا يكون هذا سبب قط في أن يتعد هوليود عن هؤلاء الذين اكتشفوا أرضها . فقد تم تجاهل أغلب البحارة الذين نزحوا لأول مرة عند هذه الأرض مثل اليريسو فوزيتيني . وأيضا الرحالة البرتغالي فلنكو داجاما الذي اتجه نحو الشرق في نفس السنة ١٤٩٢ من أجل الوصول إلى الهند شرقا ، وساعده في ذلك البحار العربي ابن ماجه .

كما سجلت الإشارة ، ليست هناك أسباب محددة يمكن أن نذكرها نؤكد بها هذا

التجاهل المتعمد لرحلة كوليس نحو أرض العالم الجديد الذي أسماه ريدل سكوت بالفردوس في فيلمه الأخير . وعليه ، فإن هذا الحصاد القليل عن شخصية كوليس في السينما العالمية ، يجعلنا أسرى للحديث عند دراسة ظاهرة إبحار كوليس نحو الغرب ، على الفيلم الذي قدمه ريدل سكوت بعنوان ١٩٩٢ . غزو الفردوس .. فهو بلا شك فيلمًا اجتمعت له أسباب النجاح ، والأهمية ، فقد رصدت له ميزانية ضخمة من ناحية وتمت الاستعانة بأسماء هامة للعمل فيه على كافة المستويات . ومن هنا فإن الفيلم الذي قدمه سكوت هو عن كوليس . ورحلته إلى الأرض الجديدة .. وحتى يتحول إلى حطام آدمية بعد أن حلق بألسانيه الكثير من المجد .

وفيلم سكوت في ذلك يتشابه مع الفيلم الذي أخرجه ماكدونالد . ثم فيلم جون جيلن . في أنه فيلم عن رحلات كوليس مع بعض الإشارة إلى علاقته وحيلته الخاصة لفيلم سكوت تبدأ أحداثه في عام ١٤٩١ ، أي قبل الوصول إلى سان سلغادور بعام كامل . ومن خلال أول جملة في الحوار الذي يريده كريستوفر لابنه فرناندو نفهم أنه قد حلم بركوب البحر ، واختراق المحيط منذ أن كان في مثل عمر ابنه الصغير . ونعرف أن كريستوفر يحلم دوما باختراق المجهول ، مهما كان المصير الذي يخلف وراءه .

وفي حياة كوليس بعض الشخصيات منها أسرته . والملكة صوفيا والوزير سانشيز ، والقبطان بنزون . ثم هناك « موخكا » . وأيضا عشيقته بيتريكس . وآخرين . وفي

مثل هذا النوع من الافلام ، والتي فيها يكون الهدف هو الحدث الرئيسي ، والبطل الاول . فإن على كل شخص ان يؤدي دوره كما هو مرسوم له ، على الاقل من خلال كليب السيناريو .. فعل الملكة ان تقتنع بأهمية الرحلة حتى وإن لم يتم سلاتشز بإقناعها بأهميتها . وعلى الاين ان يكون موجوداً كي يرى أباه يحكى له عن طفولته وطموحه منذ الصغر في اول احداث الفيلم . ثم على كوليس أن يتكى عليه في آخر احداث الفيلم ، بعد ان أصبح شاباً ، وهو الذى اخفى دالشا من الاحداث ، كي يقوم بكتابة مذكرات أبيه العجوز الذى خرج من السجن وقد أصبح حطام بحار قديم عليه ان يقضى بقية حياته فوق اليابسة . وهو أمر في حد ذاته لا يقل علقاً عن السجن .

ومثل هذا النوع من الافلام خال من احداث الاثارة . فنتائج الرحلة معروفة سلفاً . ولذا فإن هناك نوعاً آخر من الإبهار . وهو إبهار الصورة ، بالإضافة ، إلى مهابة الموسيقى التي تلازم الصورة ، وقد بدا ذلك واضحاً في المشهد الذى يتلصق فيه الضباب عن ساحل سنن سلفدور ، وبكان انقشاع الضباب اشبه بستان يفتتح على مشهد استعراضي مهيب . وكان هـ هـ هـ هي الأرض التي كان كوليس ورجله أول من شاهدها ... ويتم تنفيذ هذا المشهد بطريقة تدفع إلى اليقين بأن هـ هـ هـ هي الفردوس .

وهذا المشهد وحده كليل أن يكون خاتمة لفيلم رائع ، ومتعمد ، وما تبعه من نزول ابحار الاسباني ، ذى الأصل الإيطالي ، من سفينته واول خطوات له فوق هذه الأرض ،

مصاحبة لموسيقى مليلة بالهابة والقسية . ثم يقدم طقوساً خاصة من تشسية هذه الأرض ، وإعلان ملكيتها الملكة اسبانيا . وحسب رأيي ، فإن هذا المشهد يعتبر بمثابة فيلم وحده عن رحلة كوليس إلى الأرض الجديدة . فمن ناحية ، الحكاية ، فهي معروفة ، ولكن من الرائع أن نعيش تفاصيل الرحلة الأولى . واختراق المجهول .. ولذا فإن ما جاء بعد ذلك من احداث لم يكن سوى فيلم آخر ، له إيقاع مختلف ، واهدات مكبلة .. ويبدو متصلاً تماماً عن الجزء الأول منه ..

يهماً أن تعود إلى نقاش النقطة المتعلقة بأن السينما الأوربية وحدها هي التي سعت إلى تكريم كوليس .. بينما ألفت به السينما الأمريكية على الهامش تماماً .. فمن بين قائمة أفلام فريدريك مارش المنشورة في الموسوعات فإن الفيلم البريطاني الوحيد الذى مثله كان عن كوليس . أما الأوربيون الذين صنعوا فيلم ريدى سكوت . فقد بدا من الواضح أنهم « يعاصرون » الأمريكيين بتقلاتهم . ويؤكدون أنهم اصحاب الفضل عليهم . وأنهم الذين فتحوا هذا الفردوس منذ خمسة قرون . والغريب أن عرض الفيلم قد جاء في فترة تحاول فيها الولايات المتحدة فرض سيطرتها على أوروبا . وخاصة فيما سعى بالحروب الاقتصادية . والهيمنة التجارية ، وفي الفيلم الذى كتبه الفرنسية روزلين بوش كان هناك شبه إشارة إلى تكريم كافة الحضارات التي عاشت في أوروبا في تلك السنة ١٤٩٢ . ورغم أن هذا العلم قد شهد خروج العرب من الأندلس بعد عدة قرون من الفتح الإسلامي . فإن هناك تأكيداً على عظمة هذه الحضارة ، كما جاء على لسان واحد من

شخصيات الفيلم : « لقد خسرننا حضارة عظيمة » .

ورغم أن فيلم جون جليسن « كوليس الاكتشاف » قد حاول أن يعطي الإيحاء بأن كوليس كان يستشير اليهود الذين اصطحبهم معه في قاع سفنه المبحرة غرباً .. فإن هذه الإشارة غير موجودة بالمرّة في فيلم ريدى سكوت الذى سعى ، على مستوى التمثيل ، إلى إعطاء فرصة العمر للنجم الفرنسي جيرار ديبارديو أن يتقمص شخصية كوليس كي يضع نفسه في مجال المقارنة مع فريدريك مارش من ناحية . وإثبات أن أوروبا لا تزال تلهو إبداءها . وأنها على استعداد له هوليود بنجومها الجدد . وهي ظاهرة انحسرت كثيراً في السنوات الأخيرة بالنسبة لعالم التمثيل . وإن كانت موجودة بشكل مكثف في مجال الإخراج . ومنهم ريدى سكوت نفسه وهو الذى أبهر مهرجان كان ١٩٧٨ بفيلمه البريطاني الأول : « المتبرزان » ■

م . ق



فريديش

شوبنهاور في خيالي

قدمت جريد «لوموند» الفرنسية في الصيف الماضي عدة لقاءات خيالية مع بعض الكتاب الرائعين مثل بول فلكيري - أرجينيا وولف - بول جون توليه - وهنا يتقابل رولون جاكوار مع الفيلسوف الألماني «شوبنهاور» - وبلا شك فإن الموقف كله من وحي الخيال إلا أن أحاديث «شوبنهاور» هي ليست كذلك .

منذ أسبوع وأنا أقيم في مدينة فرانكفورت ، وأتناول غذائي في فندق إنجلترا بالقرب من «أرتور شوبنهاور» هذا الفيلسوف الذي ظل مجهولاً طيلة حياته وعرف مجداً عظيماً في أواخر عمره . كلما تأملت شوبنهاور وسلوكه مع معجبيه تذكرت كلمة هذا الخطيب البوناني الذي كلما سمع تصفيق الجمهور له التفت إلى المحيطين به

من أصدقائه وقال « هل قلت أي حقالة » . كل يوم عند الظهيرة يدخل الفيلسوف قاعة الطعام في الفندق ليتناول غداءه ويسارع السياح القادمون من مختلف بلدان أوروبا إلى هذه القاعة لجسد الاستماع بمراقبة شوبنهاور يستأذ القاصفة التشاؤمية وقد انتشرت القصص والروايات عن هذا الإنسان الذي ينظر له على أنه عدو للبشر وعدو للمرأة والذي يعيش في منزله الذي يمثل علي Ischione - Awnisch للأثيون - أوسيش ، حياة رجل عجوز مع خادمته وكتبه الشهير « أتما Atma » ، وصور بعض استأذ الآداب والفلسفة مثل جوته - كانت - شكسبير وديكارت .

« ليس لديك أي فرصة ولكن للتحسينها » منذ وصولي وأنا أتردد في الاقتراب من «شوبنهاور» . وأتأمله عن بعد بملابسه التقليدية البعيدة عن طراز العصر وصديقه المصنوعة من «الداكتيل» ورباط عنقه الأبيض ووجهه المجعد الجاف . بالأسس على على حديث جاره الذي يجلس بجانبه على

شوبنهاور



المضطد والذي انخرط في مناقشة غامضة حول القدر الذي يحفر خطوطه على سمات الوجه ، علق شوبنهاور ببساطة قاشلا « يتضح على وجهي أنني اشتغلت كثيراً في حياتي »

في هذا العلم ، عام ١٨٥٩ لمع نجم شوبنهاور وأعتبر ذلك مكافأة له عن أعوام طويلة من العمل الشاق عاشها مجهولاً . ويستمتع الفيلسوف لإطراءات تلاميذه الجدد بدهشة الذي يتساءل إذا كان لم يقل أي حقائق . لقد مر عمله الذي نشر عام ١٨٤٤ تحت عنوان « العلم كإرادة » مرور الكرام دون أن يسترعى أي انتباه ودون أن يقرأ أحد في الجامعات حيث كان « هيجل » هو السيد المهيمن .

ولكن بعد خمسة عشر عاماً أصبح شوبنهاور الفيلسوف الذي يرغب الكل في استشارته . والشخصية الخارقة التي تريد الجميع رسم صورة لها . وذكر الجميع أن ابن « جوهانا شوبنهاور » الروائية التي كتبت لحظي برضا جوته وتشجيعه . وقد حملت الشائعات مئات القصص والحكايات عن شوبنهاور هذه الشخصية المتصلبة العنيدة التي ألقت أعمالها وبنت حياتها دون أن تزعج لمطالبات الجامعة المعاصرة والمفاهيم الأكاديمية في الجامعة . ولكن سرخية القبر أرادت أن تبلغ شهرته الحد الذي جعلت منه فيلسوفاً مطبقاً لذوق العصر يترأس في الجامعات . وقد تكونت في « هلمبورج » جمعية كرس أعضائها جهودهم لتدريس المذهب التشاؤمي الذي بلغ ذروة تالقه في ذلك الربيع .

تقوله فذلك هو السبب في الأسلوب المتفعل الغامض والمبهم .

وتبادلنا بعض الأقوال اللاذعة عن الشك الذي يعمل إليه بعض الكتاب ، وعن بعض الكتب المطبوعة والتي تفتقد إلى صفة الجودة . لقد هاجم شوبنهاور دائما بشدة وبندون رحمة هؤلاء الكتاب الذين يتكبرون رغبتهم في أن يكونوا مفهوميين ويعطون قيمة كبيرة لكتابتهم المبهمة . ليس هناك عدم نزاهة بقدر ما هو متواجد في الأدب . لقد قالها « جوته » ، وأكد صحتها « شوبنهاور » ، إلا أن « شوبنهاور » يأسف على قسوة المعاصرين تجاه الكتاب الحقيقيين أكثر من أسفه على عدم نزاهة الإبياء .

كنت اتعني أن أرى يوما أحدا يكتب التاريخ المأسوي للأدب ، حيث يوضح كيف عاملت الأمم المختلفة كبار الكتاب والمفكرين خلال حياتهم . هؤلاء الذين يعتبرون لغير الأمة الأعظم . وحيث يصف معاناة معظم الرواد الحقيقيين للإنسانية ومعظم كبار الأساتذة في كل فرع وفي كل فن ، وحيث يكشف كيف قسوا فيما عدا قلة قليلة حياة الفكر واليأس دون أن ينالوا التقدير والحب الذي يستحقونه ، ودون أن يخفوا وراءهم تلايمز لهم ، على حين أن المجد والسعادة والثروة كانوا من نصيب من هم غير أهل لها . لم أستطع أن أضع نفسي من أن أسأله : إذا كان يعني « هيجل » ، « هيجل » ، الذي كان يجذب الجماهير في جامعة برلين ودرست أعماله للشباب الألماني ، وثالته منذ بداياته حتى موته . إن الذين ياتون لزيارة سيد فرانكفورت كانوا تلايمز « لهيجل » وبدأوا حياتهم بدراسته .

الحظة ترفع الستار . هذا هو انطباعي عن نفسي . أشعر أنني متلكئ في مسيرة الرحيل لها أنا مازلت بقلبي على قيد الحياة في الوقت الذي تكذب فيه لمهارة مجدى .

ولقد ذكرت له أن كبار الكتاب وكبار الفلاسفة كانوا دائما مجهولين بالنسبة لأبناء جيلهم ، وإن الاعتراف المتأخر بهم هو ضمان لرحلة أكثر يسراً نحو الأجيال القادمة . هذه الأجيال التي دائما ما وصلها بمنطقه موحشة مظرة . فاجليني إنه قبل هذه الرحلة نحو الأجيال القادمة حيث يوصي دائما بأخذ حقبة خفية : كتاب واحد وبعض الزناد يجب مواجهة المداخل الأدبية التي تشبه كل عام بفتح مقبرة جديدة .

على حد قول « هيرودوت » فإن « جزيكس Xerox » يكي عندما رأى جيشه الصغير وفكر في أنه من بين كل هؤلاء الرجال لن يبقى واحد على قيد الحياة بعد مائة عام . ومن لا يميكي أيضا عند رؤية هذا « الكمالوج » الضخم لسوق « ليبيرز » ، ويتذكر أنه من بين كل هذه الكتب لن يبقى واحد على ظهر الوجود حتى خلال عشرين سنوات .

وقد أعريت له عن إعجابي بإستماراته اللاذعة القاسية وسلوبه الواضح المقاطع . لقد كانت البساطة دائما هي الصفة الملازمة ليس فقط للحقيقة ولكن للموهبة نفسها . إن الأسلوب يستمد جماله من الفكرة على حين أنه عند بعض الذين يدعون أنفسهم مفكرين فإن الأفكار هي التي يجب أن تستمد جمالها من الأسلوب . إن الأسلوب في أي الحالات ليس إلا صورة ظلية للفكرة . إن القاعدة الأولى للأسلوب الجيد هو أن يكون لدينا شيء نقوله ، أما أن نزع أن لدينا شيئا

إن نجاح « شوبنهاور » بقلبي بل ويدفعني إلى الابتعاد عن فلسفته كائنني أخاف شهرته وأخشى أن تؤثر على من يتحدث معه وتوقعه في البلبلة . وفكرت طويلا في الأسئلة التي أوجها إليه . ثم أي الأسئلة يمكن أن أطرحها على رجل أجاب دائما عليها كلها عندما أعلن ، فلسفتي لم تحذف إق شيئا بل أخذت مني الكثير .

ونتجسترة فكرة تزامم هذه التساؤلات ودورانها في راسي تملكني الشك حتى إنني فكرت في الرحيل مكلتيا بمراقبة وتامل رجل فرانكفورت عن بعد ، ولكن جملة لشوبنهاور قرأتها في إحدى الليالي أعطتني الشجاعة اللازمة ، ليس لديك أي فرصة ولكن فلتوجدتها ، إنه الدرس الذي يلقنه شوبنهاور للجميع . هذه الفرصة التي لم أخطئ بها يجب أن اتحنيتها .

في اليوم التالي كانت الظروف في صالحتي ، كانت السماء تمطر في الخارج وعند دخول قاعة الطعام في فندق إنجلترا ، وجدت شوبنهاور جالسا وحده على المنضدة ، وجلست . ولكن ليس في مواجهته تماما وذلك لكي تجنب نظرتي الثاقبة . وأشرت بعد ذلك الحديث عن المحجبين الذين يتسارعون نحوه في هذه الأيام الأخيرة وتكررت كلماته عن الأوهام التي تغذي مراحل العمر المختلفة في التشبيب . الحب وفي سن المنضوج : القوة والتملك وأخيرا المجد في الشيخوخة .

أشعر إنني غريب بعيدى الحاقا لا شيء إنه حدث لك إن رأيت قبل العرض المسرحي للعمل المسئول عن تشغيل المصباح يظهر في اللحظة التي تكون فيها القاعة مظلمة ويختفى بسرعة وراء الكواليس وفي هذه

لقد انتصر رجل الفطرة الطيبة على المشعوذ . وتمكن الفصول لمعرفة ما إذا كان رجل الفطرة الطيبة يذكر ولو صفحة واحدة من فلسفة المشعوذ .

ما جدوى أن نعمل لكي نقتنع أنفسنا أن لدينا شيئا في عقولنا ، عندما نرفع حاجبتنا ، نحن نتكلم عن المستحيل ، اللانهائي وما فوق المحسوس وإيجاز يمكن أن نسمي كل هذا مدينة الواق واق ، في السحاب . لسنا نحن الذين بحاجة لأن نقدم على المخلدة هذه الإطباقي المفعلة ، دون أن يكون بداخلها شيء .

إن فلسفة شوبنهاور هي نوع من التثديد بالثالثية . إن الإحتماء في مدينة الواق واق على حين ينساب تحت أرجلنا تيار « إرادة الحياة » اللانهائي هو من سبيل الفخ والخداع . نحن نعيش أسرى عبودية الإرادة . إنه العقد والنضال الشر من أجل البقاء .

إن كل فرد يشكل غذاء وفريسة للآخر . فأى كائن حي لا يستطيع الإبقاء على حياته إلا على حساب كائن آخر بشكل يجعل « إرادة الحياة » تتجدد دائما ، وتحت الأشكال المختلفة التي تتخذها ، فإنها تكون غذاءها الخاص بها . وتشكل النملة المتوحشة في استراليا مثالا صارخا على ذلك . فعندما تقطعها إلى نصفين تنشب معركة بين الرأس والذيل حيث يحاول الرأس أن يعض الذيل الذي يدافع عن نفسه بشجاعة مستحدا شوكته وتستمر المعركة بين النصفين لفترة قد تصل إلى نصف الساعة حتى الموت التام أو القضاء على النصفين بواسطة النمل الآخر .

ليس كل إنسان منا إذن محكوم بالرغبة الجائعة وحدها وليس محكوما بالعقل ؟ انني شديد الإقتناع انه إن لم يتبقى سوى رجلين على وجه الأرض فالأقوى منهما إن يتردد في قتل الآخر للحصول على الدهن اللازم لتتبع حذائه .

حاولت أن آخذ جانبنا أكثر تطلعا فوضعت قائمة بالصعوبات والآلام الصغيرة التي يمكن التغلب عليها ، وبعض أنواع السعادة العابرة وبلياماج التي تحفظها الصداقة ، وبملاذات الحب ، وبالسرور عندما يأتي الجسد

بكل تأكيد أن ذلك يمتلك حسا خالصا يجعله لا يلحظ منذ يسوقه إلى الحياة إن كل شيء له رائحة الكبريت إن اللذة ليست سوى قشرة رقيقة على سطح مستودع من القلاووت : فالفرح مسمم ، والفضل المشاعر والأحاسيس تحثوي على دوده قبيحة ، والتواضع هو نوع من الصوم القلبي ، والمجد شهيد والظلمة آفة ، والعادة وباء لا مفر منه ، وباء يهلك كل لذة ولكنه يشحن ويلهب السنة الحزن .

يجب إذن أن نثني على الحكمة الزينونية ونتعلم كيف نتغلب على الآلام بالمعقل والحكمة .

إن التعليم الزينونية في مجملها هي في الواقع محاولة جديرة بالاحترام والتقدير لأنها سخرت العقل الميزة الكبرى للإنسان في عمل هام وصحي ألا وهو تخليصه من الحزن والمعاناة ومن كل الآلام . ولكن هناك تعارضا في الرغبة في الحياة دون معاناة . إن الحكيم الزينوني ليس أبدا كلفنا حيا وهو مجرد من كل حقيقة شعرية ، فهو ليس سوى تماثل

سلكن صلب لا نستطيع أن نفعل به شيئا ولا يدري هو نفسه ماذا يفعل بحكمته ، فما يمثل من هدوء ، وسرور ، وسعادة كاملة يتعارض تعارضا مباشرا مع الطبيعة البشرية .

وأضاف شوبنهاور ناهيا حديثة : الإنسان هنا خارج ذاته ومفارق لوجوده . تذكرت النصيحة التي تركها لابنه « ملائيس » كلوديوس ، وهو أحد الشعراء الألمان المفضلين لدى « شوبنهاور » توفي عام ١٨١٥ . لقد عكف شوبنهاور في صبيحة موت أبيه على قراءة كتاب « جلديوس » الذي ظهر عام ١٧٩٩ حيث قال « الزين .. حيث يجب أن القطع طريقا لا عودة فيه يأتي شيئا فشيئا لن نستطيع أن اصطحبك وسوف أتركك في علم يفتقد إلى الصالح » .

لقد كان والد « شوبنهاور » محبا لكل ما هو إنجليزي ، يداوم على قراءة جريدة « التايمز » يوميا . كان تاجرا إلا أن عذابه وحزنه كانا أكثر ازدهارا من تجارته . وجد ميتا في أحد أيام شهر إبريل عام ١٨٠٥ ، إصدى القنوات المظلمة وراء منبرته حيث انتحر انتهنرت فرصة حديث « شوبنهاور » في عن فصل « ملائيس » لابنه وخاطرت بسؤاله عن الموت بصلة عامة وعن موت أبيه بصلة خاصة ، ومرت سحابة بوجهه ولكنه لم يتجنب السؤال ، إنما وجد السوسنة للإجابة دون أن يكشف عما بنفسه .

نحن دائما نذرف الدمع عند رؤية الموت نحن نبيكي قبل كل شيء قدر الميت ، نحن نعيه حتى لو كان الموت هو الخلاص الوحيد له من مرض طويل وقلس . إذن فإن ما يثير أساسا شفتقتنا هو قدر الإنسانية كلها ، قدر

تكشف لنا عن أن إرادة الحياة وحدها هي التي تحكم سلوكنا ، وأن كل شيء هو غرور ووهم .. إن تؤدي بنا إلى نتيجة واحدة إلا وهي الانتحار ؟

إن الانتحار أبعد ما يكون عن كونه رفضا للإرادة ، بل هو دلالة جلية على اثبات وجودها ، لأن رفض الإرادة يمكن في كرهنا لمباحي الحياة وليس في هلعنا من ضرورها . إن الذي يقتل نفسه كان يريد أن يعيش الحياة ، فهو ليس ساخطاً إلا على الظروف والأوضاع التي خلقتها فيها هذه الحياة ، وبالتالي فهو عندما يهدم جسده ليس لأنه زاهد في إرادة الحياة ولكنه بكل بساطة زاهد في الحياة نفسها التي لم تحقق آمانيه .

بعد هذه الملاحظات والتأملات نهض « شوبنهاور » وتركني بعد أن أوصاني بأنه من الأفضل في قراءة الكتب بدلاً من محاولة مقابلة الكتّاب . فإن هؤلاء عندما يصلون أخيراً إلى المجد لا يستطيعون أن يضيفوا لك شيئاً فيما عدا بعض الأحاديث عن رؤسهم وعاداتهم المتواضعة .

وايتعد « شوبنهاور » تحت الأمطار المنهمرة بعد أن أضاف هذه الكلمات « أن الأفكار عندما تخرج على الورق ليست أكثر من كونها آثار أحد السائرين على الرمال ، حيث نرى جياد الطريق الذي سلكه ، ولكن لكي نعرف ما الذي رآه على الطريق يجب أن ننظر بعينه ، ■

ترجمة : ملكة يوسف .

يصارع الآلام الرهيبة . هذا هو حب النساء . ذكرته بالتشبيه الذي عقده بين النساء والحيار الذي يفرز حبراً ويعكر الماء خلفه عندما يريد قتل عدوه أو الهروب منه وانتظرت منه أن يزودني بالفكر ساخط وملاحظات لأذع ولكنه فعل العكس :

اعتقد أنه إذا استطاعت المرأة أن تتواري عن الحياة العلة وترتفع وتسمو فوق نفسها فهي بذلك تستطيع أن تحلو دائماً ويعظم شأنها أكثر من الرجل .

علوة على شهرته كعدو للمرأة ، فإن شوبنهاور هو بلا منازع جزاء لمشاعر الحب فقد قال عن الحب : « إنه مثل الشبح كل العالم يتكلم عنه ولكن لم يره أحد . لقد أزال « شوبنهاور » الغشاوة عن أعين المحبين عندما قال : إن كل حب هو في أساسه دافع غريزي هدفه الوحيد إنجاب طفل . لا يستطيع أن انكر فضله في أنه استطاع أن يهدم هذا الوهم رغم ذلك لم استطع أن أمنع نفسي من أن ألوم له والنشهوة ؟ ولحظات التقصو ؟

انظر إلى عشيقين يتبادلان ماينبا عن عواطفهما ومشاعرهما الرقيقة ، ثم انظر إليهما وهما في فراشهما سوف تخفى تلك الرقة العاطفية ولن ترى سوى جدية حيوانية بعيدة كل البعد عن رقة العواطف ورهافة المشاعر .

إن الحديث مع « شوبنهاور » ينتهي بك إلى أن تنزع من بين يديك كل الأوهام الواحدة تلو الأخرى ، على حين يزعم « ليوباردى leopardi » ، إن الإنسان لا يعيش إلا بالأوهام فإذا انزعزت منه فإن كل إنسان حتماً سيقتل نفسه بيده . إذن فلسفة « شوبنهاور » التي

الإنسانية المحكوم عليها مسبقاً بنهاية محمى حياة كاملة ، حياة مليئة بالمجهودات والعمل وتدفع بها إلى العدم . إن مفاراة أساساً من خلال قدر الإنسانية هو قدرنا نحن ، ونحن نراه ونشعر به أكثر عندما يكون الموت قريباً منا ويمسنا فهو لا يمثل لنا أبداً أكثر وضوحاً إلا في موت الأب .

إن شوبنهاور كان يكن إعجاباً كبيراً لأبيه ، على حين كان يعتبر أمه الزواني « جوهانا شوبنهاور » التي أقامت صالوناً أدبياً لفترة طويلة في « وارنر » امرأة طموحاً ليس لديها أي موهبة . وعندما ذكرت أبويه اللذين كانا نموذجين للزوجين المختلفين ، فلزوجة أمراء عصرية مزقة ترتبط بزوج تجلس محبب لم استطع أن أضغ نفسي من أن أسأل « شوبنهاور » السؤال الذي يلا شك طرحه عليه كل السائلين الذين مروا به : لماذا لم يتزوج ؟

أوجد في من بين السعداء رجلاً واحداً جديراً بأن يحمل هذا اللقب لم يدم على أنه عاش الحياة . إن لم تجده لئلاشي أبداً لماذا لم أتزوج ؟ . لقد امتنعت عن الزواج رحمة بالابن الذي كان من الممكن أن انجبه . وسكت لحظة ثم أضف بجدية :

أشئ أعرف النساء ، أنهن يفتنن للزواج على أنه مصدر للدخل . وعندما كان أبي مثبثاً بأحد كراسي العجزة بألساً فلسفاً ترك مهملأ يعانى قسوة الوحدة . ويقوم واحد من الخدم بإداء الواجبات التي تقتضيها مشاعر الشفقة والرحمة بينما لم تكلف أمي نفسها واجب القيام بها . كانت السيدة والدتي تقيم الحفلات الساهرة على حين كان هو يخبو في الوحدة ، كانت هي تلهو على حين كان أبي

فوكو مقيداً يبحث عن الحرية

فا نظمت « كوليج دى فرانس » حلقة

دراسية عن الفيلسوف الراحل ميشيل فوكو ، باعتباره « المقيّد الجسد » والباحث أبداً عن الحرية للجسد أيضاً ، فلا حرية خارجه

وبعكس الرأى القائل بأن الوعي المياني لميشيل فوكو لم يتضح إلا بعد حركة مايو ١٩٦٨ ، يجب أن نذكر أن وعيه السياسي يرجع إلى فترة بعيدة . فقد كان عضواً في الحزب الشيوعي من عام ١٩٥٠ إلى ١٩٥٣ ، ثم مال إلى اتجاه الشيوعية لفترات طويلة في السويد والمانيا وبولندا . كما عاش من عام ١٩٦٦ حتى عام ١٩٦٨ في تونس منظرًا لواقع العالم الثالث ، ومسنداً لنضال الطلاب . ومنذ كتاباته الشهيرة « تاريخ الجملة في العهد الكلاسيكي » (١٩٦١) وفكره يحوى ملامح سياسية إذ أن قضية الجملة تعتمد أساساً القانون الاجتماعي والنفاق .

في عام ١٩٧٥ نشر كتابه « الحراسة والعقاب » ، وربما يكون هذا الكتاب أفضل إنتاج فوكو وأكثر كتبه من حيث غلبة الطابع السياسي . فمنذ بداية محاضراته في الكوليج دى فرانس عام ١٩٧٠ اقترب فوكو من المحاسنات النضالية لليسار الماوى .

ثم بعد ذلك قام في عام ١٩٧١ بتأسيس رابطة الأخيار عن السجن ، واستمر في الاشراف عليها وتنشيطها حتى عام ١٩٧٦ . وخلال هذه الفترة ، وبالتوازي مع عمله كباحث في المكتبة الوطنية كان يخصص جزءاً كبيراً من وقته للمؤتمرات والمظاهرات والمنشورات التي كانت مصدر مداخلات عديدة في المجال السياسي . وهذه المداخلات تعتبر حسب آراء فوكو من ضروريات المخلف بشكل عام ، والذي عليه أن يتحاذر « للالقية الموهرة » كالمريض والسجناء والمهاجرين ضد الانتهكات التي كانوا ضحاياها .

وبعيداً عن أن يكون غدواً راديكالياً للسلطة ، فإن فوكو يصب كل اهتماماته في المشاكل والقضايا القانونية ويحل من جهة أخرى مسئوليات إدارية على المستوى الأكاديمي كإنشاء جامعة فنسين عام ١٩٦٩ ، كما قام بدور خاص على المستوى الثقافي في الخارج . ولذلك يعيش وضعاً مزدوجاً ويلعب دور المسئول الثقافي والمناضل معاً .

ميشيل فوكو



وفي عام ١٩٧٨ ، أخذ ميشيل فوكو موقفاً متشدداً من انصار الثورة الإسرائيلية الإسلامية ، وهو الاستدال الطبيعي لموقفه المعادي لأنظمة الحكم الدكتاتورية كنظام فرانكو ونظام الشاه . والسلطة بالنسبة له ليست شراً في حد ذاتها كما تتصور ، فموقفه أكثر تعقيداً . إنشا هو لا يتحدث أبداً عن السلطة الفردية ولا يعتقد بالأهمية البالغة للدولة المركزية .

والواقع إنشائى فوكو يكالغ الازهاق إلى جانب الديمقراطية . ولم يهتم بالصراع الطبقي بلقر ما دافع عن حقوق الإنسان على أساس فكر نيتشه .

وفي نهاية أيامه ، انتساب فوكو شعور بالفشل ونس أن الفكر الجليل لا تضعيع ، وما يبعث على الأس أنه قد توفى قبل أن يتحقق بنفسه من الأثر العلمى والنفاق . والواقع أن فوكو قد قام مثل نهائى أرنه ويعمون آرون من قبله بالتمييز بين الدولة الديمقراطية والدولة الشمولية دون أن يتحاذر للال كما من الممكن أن نتصور .

لم يكن فوكو يحكم على القيم ولا ينساق للمقاييس والمعايير بهدف التقليل من شأن القانون ، فقد كان يلاحظ كما نلاحظ أيضاً أن فوكو لم يؤمن في حياته بنظرية التكافؤ بين جميع الدول ، لقد خاض فوكو معارك نقدية ضد الدولة البوليمية التي كانت تهدد بشكل مباشر استمرار برنسانج دولة الحق الديمقراطي

إلهام غالى

رجل الموسيقى الشيف

فا تولى مجلة الكاتب ، السيناريست : مؤلف الأغاني والمخرج الاداعي آلان لاكوب يوم الأحد ١٣ والأثنين ١٤ ديسمبر ١٩٩٢ وذلك عن عمر يناهز خمسة وأربعين عاماً .

كانت إذا سألته عن الموسيقى ، يجيبه عن السينما . وحينما اندفع الطرب إلى الواقعية ، كان ينشوق إلى كرة القدم وإلى القطب .

وكان دائماً غارقاً في العمل : يلهو عن الفكرة الجديدة أو عن المشروع الجديد حول ما كنا نتصوره عن تاريخ عمله المزهم .

كان آلان لاكوب واحداً من أولئك الذين لم تمرأل قط معارفهم الموسوعية حرية الفكر .

كانت الفكاهة هوايته وفرحة تذوق الأشياء الجميلة والحسنة ، تخصصه الحقيقي .

في الإذاعة ، كان كل المنتجين بمصطة الموسيقى المتخصصة ، فرانس ميوزيك ، يتكون له كل الحب لطيبته الشديدة .

وقد أعد أيضاً برامج إذاعية على موجة « فرانس انتير » التخصصية و « راديو بلو » .

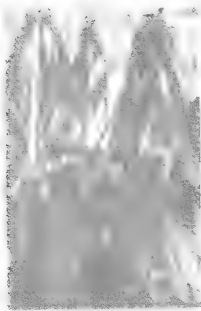
وكان قد تخصص لاكوب في الفلسفة التي لم يدرسها مما جعله يتذوق الكلمة ويتمتع بالقدرة الفائقة على الإقناع .

كان برنامج الإذاعي « مجلة أحداث الساعة » في الموسيقى الحديثة « ليز » الذي كان يذيعه لأكثر من سنتين على موجة « فرانس ميوزيك » دعوة للاستماع للمسجلات الكلاسيكية دون بيروغرافية أو تفرقة على مدى الحلقات الإذاعية .

واشتهر لاكوب بكتب حول موسيقى الافلام الذي شاركه فيه كلود روكل .

له بعض المؤلفات حول برودي و جورج جرشوين وإيكلافتزجراد والرواية الأمريكية السوداء وحول فريهال .

وللاكوب رواية « قطع القصر » والف اغان لجون جيدوني واشترك في تأليف « علم السينما » مع دانييل هلمين سابين علم ١٩٧٧ ، ١٩٨٩ .



كتب لاكوب لميشيل بيكول الممثل الفرنسي المعروف سيرته الذاتية « حوارات إنسانية » وليرناديت لافون « عشية السينما » .

وكان مستشاراً موسيقياً لعدة افلام خاصة افلام آلان رسماس وفريدريكو فيليني وجون ليوس برتوسللي وجاك روفيو وكلودجو ريتاو ، كلود شابرول وميشيل لوجرون .

وقد كتب سيناريو فيلم للمخرج رودولف موراف . وانتهى الاثنان من كتابة سيناريو فيلم غنائى يعرض حياة عازفة الكنترباس الانجليزية كاتلين فرييه . وأعد دراسة أيضاً حول مرض السرطان مع البروفيسر كوسكاس ■

بغيفه رشدى



قاهرة الشرق

فاستقبلت المعرفة الشرقية . صورة الواقع الشرقي في أذهان الرحالة والفنانين الأوروبيين ، فكان نزوعهم نحو الشرق - ملقى الحضارات القديمة - هو نزوع مرادف للإبداع والإلهام ، بحثاً عن النموذج الذي أرسم في مخيلتهم وإدراكهم عن « الراسخ » و .. « الجميل و الرومانسي ... »

وحتى منتصف القرن التاسع عشر ، كانت قد تشكلت منظومة فكرية - فنية متكاملة من روائع الأدب وفن التصوير ، أسهمت في اكتشاف عالم الشرق ومميزاته الجمالية كان الشرق هو عالم « الإحلام » الذي يتوافق أو يتدمج في عالم الواقع ، فسمى هؤلاء الرحالة والفنانون - عن طريق التجاوب في المشاعر - إلى التوغل في جوهر الحضارة الشرقية .

وقد شكلت القاهرة زاوية الدفء والحلم الجميل في ذاكرة الكثيرين ، فكانت رحلة واحدة - كافية للبعض منهم - ليخترن تصورات ثرية عن « القاهرة الشرق » .. عن الطبيعة الساحرة وفنون العمارة المبكرة وصخب الحياة وتنوع الألوان ، وكنوز المعاني التي شكلت طوقاً سديعاً من الحضارات التي تالتت على صدر التاريخ ...

وقد زار القاهرة عدد من الكتّاب الرحالة الأوروبيين ، ارتحمت في عقولهم صورة عن الحياة في القاهرة ، مستمدة من قصص ، ألف ليلة وليلة ، وروايات الأبناء والرحالة عنها ، لكنهم صدموا بواقع المدينة - في ذلك العصر - فقد زال عنها البهاء والجلال .. وإن ظل للحيطة الشرقية طليعها السحر الجذاب الطريف !

من بين إبداعات هؤلاء الأبناء - التي تعد وثائق هامة - أجذبني كتاب لاديب ورجلة بريطاني هو « دوجلاس سلايد » بعنوان : « القاهرة الشرق - مدينة الميائل العربية »

في مقدمة الكتاب يتحدث المؤلف عن كيف أنه قد تعرض للتقذ من الصحف البريطانية لما أورده في كتاباته السابقة من مخزية من المصريين ، خاصة تهكمه على طريقة استخدامهم للغة الإنجليزية وينتهي بإيراد نص عريضة استصرام كتبها مصري بالإنجليزية موجهة إلى السكرتير الإنجليزي لإحدى الشركات بالقاهرة وهي مليحة بالأخطاء اللغوية من كل نوع ، بالطبع بفرض إضحاك القارئ الإنجليزي ... !

ثم يضيف قائلاً :

« اتقدم بعرض السبب الذي من أجله أقوم بوضع كتاب آخر عن مصر . إن مصر موضوع لا ينضب معيته . وعندما رأيت أنني لوسقت في « إنشاء غريبة عن مصر » - (كتابه السابق) الفصول التي كنت أعدها عن المدينة العربية القروسطية الجديدة في القاهرة وحياتها الشعبية الخالصة لاستأثرت بنصف الكتاب ، فطرت جلد وصف القاهرة الشرق وجعله موضوع كتاب منفصل .

وإذ تأكدت أنني على هذا بحقيقة القائلة بأن تسعة من كل عشرة زائرين إنجليز لمصر يقضون كل وقتهم في القاهرة وضواحيها . إن كتاباً عن القاهرة الشرق ليلبي حاجة ملحة ، إذ لا يوجد كتاب وأني يسعى لنقل القارئ إلى مزارات القاهرة القديمة (كتاب لين بول « قصة القاهرة » ، تاريفي أكثر منه طيورغران) والأثار التي لا تعد ولا تحصى المختصة للعمارة العربية القروسطية التي كانت قائمة في القاهرة عندما امتد « الف ليلة » بالكون المحل ، ولا تزال قائمة ...

من عادة طيور المجتمع اللندني التي تذهب إلى القاهرة لمضام فصل (الشتاء) أن تقضي وقتها كله بين الفنادق ونادي الجزيرة ، ثم تشكو من أن القاهرة تكاد تكون (مدينة) أوروبية كلنن أو باريس ، وسوف تخرج من مناقشتهم بأن أكثر مايتوقنون إليه في مصر هو أن يروا الحياة الشعبية وصخبها .. دون بذل أدنى جهد لخوض تجربة مضطربة لشوارع القاهرة ، بما فيها من حوارات بلغات غير مفهومة ، وغرباء يتدافعون في ملابس الد غريبة والوان صاخبة وأصوات وروائح غير مألوفة ، لكن شعوراً مستفزاً قد يسيطر على أذهانهم : بأن القاهرة يستعنها كلها ذلك اللندني السمج في ملابس الرخيصة ذات الشبه المضحك باللباس الأوروبية ، مضافاً إليها الطربوش ... !!

حتى بعد الذهاب مع الترجمان إلى البازار التركي لا يفكرون مطلقاً في التوغل داخل المدينة القديمة التي هي شرقية السمات مثلما كانت « غرناطة » في أيام العرب ، ولا تختلف تماماً عن بغداد « الف ليلة » .

كانت قد نبئت ونمت ، لم تمسها يد ، تفرعها حنانيا جميلة وزخارف بديعة ، وهي تنتشر على طول الطريق عبر المدينة العربية .
لست أدري كم مسجد دخلت وتفحصت .
لا أقل من خمسين ، قد تكون أكثر من مائة .
مسجد ألفها كما يالف الرجال والنساء .
انفحص ملامحها الرقيقة اللطيفة كوجوه الإصغاء .
تبدو لي كما لو كانت تتجاوز زمن اليوم حينما أكون في رحابها .

الليلة هي طرغ العمارة في العالم التي تتجاهل الزمن كمساجد القاهرة ، اعرف مساجد كانت تبني حين كان لويس الخامس عشر ملكاً ، إبان غروب فرنسا الذهبية ، لكنها تبدو في عمر « قوطية » القرن الخامس عشر ،
فيخلو المسجد لم تكن قبضتهم على الأسلوب تترأخي ، ولم تكن مظهر تداخي . وهكذا لم يلق مسجد « البرديني » سحر عمارة « قلابتي » ، رغم أنه بني بعده بقرنين ، وهو يمكن أن يقارن بقوطية سنيوارت المبهجة في أكسفورد ، والتي بنيت بعد أن كانت القوطية القروسطية قد مضت مع القروسية الاطاعية في إنجلترا بقرنين .

وبرؤية صفوف المساجد المنظمة أمام عين المشاهد في القاهرة ، يمكنه أن يقارن أجاد ألف عام !

في الأزهر نفسه ، جامعة العالم « المحدث » ، هناك كتابات منقوشة تشير إلى صنيعة يد « جوه » ، قائد جيوش الفاطميين الذي فتح مصر .. مؤسساً « أكسفورد » الشرق ، منذ عشرة قرون عاصلة مضت !

أما مسجد عمرو فعمره من عصر الإسلام نفسه تقريباً ، وإن لم يبق - غالباً - من أحجاره شيء يذكر . كما أن صفوف الأعمدة السابقة التي إقامها مرممه في القرن ١٥

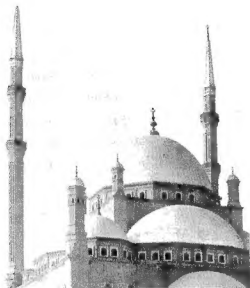


من المدينة . حيث يبحث عن دليل المخلص « علي » ويصحبني . فلم يكن شيء ليدفع « علي » إلى القدوم إلى الفندق من أجل إذا احتججه للذهاب إلى أي اتجاه غير باب زويلة . وقد حدد في مواعيد مرتين أو ثلاثا حين كنت ألح عليه ، لكن لما لم يلتزم بها فهمت أن لديه سبباً ما - لم يكشفه - لتخلفه عن الحضور !

لكني لم أنسل أبداً مسجداً وحدي لما لم أكن مضطراً . فمن الصعب استحضار جو معين بدون وجود الصحبة المهتمة بفنه ورومانسيته . أما زوار المسجد والمصلين به فلا يبدو أنهم يفكرون أبداً في هذه المظاهر . فلابد منسبة لهم ، حتى مسجد « المرادني » ، ليس سوى مكان للصلاة ونسج ، وهم لا يهتمون برغبة مسيحي في دخول هذا البني إلا على أنها تأكيد لحق التدخل ! ومع هذا فمسجد القاهرة هي من زهور الأرض ، فيها ما في الزهور من فراء لوني وتنوع ملها ملان زهور الحديقة أو الحال فهي تبدو كما لو

كان أكثر ما يجتذبني في القاهرة هو كونها مدينة مازالت تحتفظ بجو ألف ليلة ، وحينما كنت هناك نجحت في تحويل أكثر من شخص - مثل ذلك الضابط المرح أو تلك الفرافشة من فراشات المجتمع - إلى متعلق شديد التعلق بالمسجد أو مراقب متحمس للحياة القروسطية في المدينة العربية وقد لعبت الكاميرا دوراً ليس بالهين في تحويل معظمهم ، فأكثريه الأترياء الذين يذهبون إلى مصر يحملون كاميرات ، وقد اقتنوا بالصور التي أخذتها لتكون أدوات التوضيح في هذا الكتاب . وما أن يصاب أولئك بلوعة التصوير في المدينة العربية حتى يذهبوا إلى هناك يومياً ، غير ملتفتين إلى عمليات المسامحة في البازارات أو إلى ذباب سوق العصر .. !

كان علي - في أغلب الأحيان - أن أذهب وحدي بعد أن استنقلت محاسنة أو نهكت عضلات كل أصدقائي . لكنني لم أنزع بالوحدة قط ، حتى لو كنت في الجهة الخطا



نصفها يرقد الآن ، كتماثيل الفراشة في الرمال !

تعلو مآذن الحاكم - أحد أوائل المساجد - كصروح معبد إدفو في وسط القاهرة القروسطية ، لهذه المآذن تلك البساطة الصلبة التي لمعايد مصر القديمة ، وقد خلت من العبادة مثلها ، فلم يعد من احتفال ديني يضئ إيوان جامع الحاكم ، بعد أن كان لفترة من الزمن متحفاً أو معبداً للفن العربي ، صار الآن لأشياء أكثر من مخزن للفوانيس الكبيرة ، عتيقة الطراز التي تستخدم في الإنارة للمؤمنين ، لكنه يحظى بصحبة باب النصر ، وباب الفتوح ، وسورى المدينة ، وهي في عمر قلاعنا النورمانية !

يتميز جامع ابن طولون بضخامته ويبلغ عمر إبعائه - وهي أكبر مساحات في القاهرة - ألف عام وتعد قصة بنائه حادثة في حد ذاتها ، ومازالت الزخارف الحصية لنوافده الكثيرة لا تظفر لها . وإلى جواره توجد جدران كانت تنتمي إلى قصر مؤسسه الأخير « قصر الهواء » ..

إن تحدث هنا عن روعة المساجد العظيمة من أواخر العصور الوسطى ، السلطان حسن (سان بيتر الإسلام) والسلطان قلاوون (سان مارك الإسلام) والمويد ، والمرداني والملس والجامع الأزرق والسلطان برفوق ، والغوري ، وأبو بكر وشيخون وقايتباي والسلطان سليم والبرديني والسفلية - وجميعها فيما عدا الآخرين قد بنيت واكتست بكمال بهائها عندما كانت أهم حكايات على الأرض تتبلور في كتاب « ألف ليلة ، بالئون القاهري ... !

أيضا سيدرك القاري أن القاهرة « ألف ليلة ، لا تحيا لدى المساجد فقط ، لكن أيضا

مناسبة ينطلق منها صلاح الدين مع امرائه لخوض معركة مع الصليبيين .

لكن هذا ليس سوى النصف ، فعلى الرغم من أنه لم يعد هناك شيء من أبهة الإسرائ والتبلاء الذين كانوا يرفلون في روعة فخمة

للشعري ، أو في الزبد البربرية ، فإن المهرجانات الدينية الكبيرة ، كاحتفال بمولد النبي وموكب المحمل الشريف الموجه

إلى مكة ، يحتفل بها بالكثير من عظمتها القديمة ، كما أن حياة الفقراء في النواحي الباقية على حالها من المدينة القديمة ، لم

تتغير منذ أيام الخلفاء ، اللهم إلا إقصاء لمرات العلم وبسط الذراع الحامي للسلطة والتي قررت ألا يتعرض أي شخص ،

أو امتعه ، للمنف إلا عند تنفيذ القوانين العادلة .. هناك نصف ميل من الشوارع لايزال مزينا بالرايات الحمراء والبيضاء

والفوانيس لحية الجحجج القادمين من مكة أو موكب عرس ، حيث تقوم بإحياء كل من هذه المناسبات فرق للموسيقى البربرية ،

وجمل ذات الغطية لرمزية ومحفلات من الحاج

لدى قصور الخلفاء ويكوات الممالك ، والمدارس والناظورات التي تكتنفها هذه القصور ، في روح الجود التي للاحسان « الحمدي » ، في القرون التي ملأت أوروبا بكنائسها وأديرتها وكلياتها الوطنية .

في القاهرة لا تزال هناك شوارع قروسطية بأكملها ، بما فيها من شرفات كبيرة ناتئة ، مغطاة بالشرقيات المنقطة الصنع ..

تتصاعد في إطار ثلاثي على جانبي الطريق بحيث يبرز كل إطار فوق الذي تحته حتى تكاد السماء تختفي . وتحظى الجمالية بمدخل مسقوفة من الخشب كان يمكن أن

تزين معبداً يابانياً ، أما السكرية والشوارع التي تتفرع عنها فتبدو خيالية كمنطق يرسم الصمصافة Willow-pattern plate بأسلبتها

ذات البوايك والمدارس من القرون الغابرة . أما باب زويلة المتوج بالمآذن المتوجة ، المزود بأسلحة مرده مازالوا يعتمد عليهم .

وتكاد لتخلو عتيقه من سقا خلق الشباب وتجاويفه المعتمة من « فلي ، يرثل القرآن ، فهو قروسطي بما يكفي لكي يكون خلفية

كتبا ، لين - بول ، القاهرة وقصة القاهرة
وثانيهما تنقيح للال .

حتى عهد قريب لم يكن يذكر كاتب آخر
بجوارهما ، لكن منذ سنوات قليلة صدر
مجلد ذو صور ملونة عن القاهرة والقدس
ودمشق لـ واحد من أعظم باحثي أكسفورد
البروفيسور «مارجليوث» - يلقي هذا
الكتاب كثيرا من الاضواء الجديدة على
الموضوع بدراسة المؤرخين والطبوغرافيين
الغربيين بأسلوب أكثر ميكون نقدية ، وأنى
لاشعر بأنى محتم تصام خلف اسمي لين
ولين - بول حينما ادعو القاهرة مدينة ألف
ليلة وليلة .

استخدم لين - بول نفس هذه الكلمات في
فقرة اقتبسها في ملحق كتابي يقول « ما زالت
القاهرة إلى درجة كبيرة مدينة ألف ليلة
وليلة ، وهو يعطى في الفقرة الثانية التي
اقتبسها منه أيضا وصفا رائعاً - عن المؤرخ
العربي « المقرئى » - الحياة التي كان
يحياها سلاطين المماليك وأمراؤهم - صيدهم
بـالصقور ، سبـالـاتهم ، لعبهم البولو ،
ممارستهم للرماية ، حفلاتهم المأخلة ، حبهم
للأبهة الشخصية .

كانت هذه الفقرة من كتاب « لين بول » ترد
على خاطري حين كنت أجدول لأتأمل غروب
الشمس بين مقابر الخلفاء ، أو ليلاً حين
كانت الأسواق تقفر ويعلو القمر ، لاتطع إلى
القسمات الخرافية لتلك الجوامع الملكية
الثلاثة في شارع النحاسين . ■

عرفه عبدة على

الكتاب القديس - أعظم عمل كلاسيكى ،
وإلى ابن شقيقه « ستانلى لين بول » ، الذى
أفخر بذكره كواحد من اصدقائى الأدباء في
أكسفورد ، ولقد كان مرجعاً يعتد به في
الموضوع منذ أن كان لا يزال طالباً وهو أول
من نقل إلى - في إنجلترا - كيف أن الفن
الإسلامي : فن رومانتيكى بشكل غير عادى !
عندئذ صرت منتشياً به (= الفن) وأنا
أراه وجهاً لوجه في ثلاث قارات وبلاذ كثيرة ،
ورجعت إلى كتابات « لين - بول » مرات
لا حصر لها للتماس المزيد من الإلهام ..

من الفقرة التي اقتبسها من « لين » في
الملحق ، سوف يتضح أن « ألف ليلة » قد
استمدت لونها المحلي من القاهرة القرن ١٦ ،
رغم أن القصص نفسها كان بعضها موجوداً
منذ قرون أبعد ، وبعضها ليس عربياً على
الإطلاق .

لا ينبغي لمن ينوى دراسة القاهرة الشرقى
دراسة جديدة أن يذهب إلى هناك دون
اصطحاب مجلدات « لين » الثلاثة القيمة
الحاوية لترجمته لألف ليلة . فملاحظاتها
تلقى ثمواً مباشراً على القاهرة اليوم العربية
(= الإسلامية) ، وتكسو بالحياة العديد من
المساجد والصور القديمة العظيمة ، المهمة
المتداوية ، بل والخربة ، بإيران المتأس
والملاهى والحياة اليومية التي شهدتها منذ
٣٥٠ عاماً .

اقرأ كتابي لين « ألف ليلة » و« المصريون
المحدثون » كاملين قبل أن تذهب ، وسوف
تنففس فيها يوماً وأنت هناك كي تطابق
ملاحظاتك الخاصة على الدروس التي
اكتسبتها منها .

بالطبع إن الكتب التي تعالج القاهرة
القروسطية نفسها بشكل أكثر مباشرة هي

والفضة وفريق من الاصدقاء على ظهور حمير
بيضاء جميلة .

حين تشاهد الخحاس بقميه إزاء مطروفاً
يكتل حائلته ، أو حرايرى مدفوناً إلى
وسطه ، قد تسمع تلك المزامير والطبول
البربرية . لكنت في الغالب ستسمع انشودة
على درجة من الحزن والجلال تجعل ذكراها
تبقي في الذك لا ذك ! ثم يعبر مجال رؤيتك
نعش ذو طرفين عالين مغوف بشال فاخر ،
محمول على اكفاف الاصدقاء تظله الرايات ،
إلى المنوى الأخير في الصحراء الشرقية !

في كل جانب يعمل الفقراء بصبر لكسب
قليل الشئ بـالوات لم تتطور منذ فجر
التجارة فخرط الخشب ، الذى يخلق شيش
المشربيات المثلن ، يستعمل قوساً ذا وتر
مرتخ ، والمنجد ينفذ الفطن بواسطة
« عمود الكسلان » والطرايبش يقوم بتوير
قفائسه بدبباسبية نباتية .. هذه هي مدينة
« ألف ليلة » ..

ويعطى بنا « دوجلاس سلادين » في
تسجيل مشاهداته ، ورسم صورة دقيقة
للحياة الاجتماعية في القاهرة ، فيجعل
المشاهد والأحداث تنبض بالحياة .. تتحرك
أمامنا حين نقرأ ، ليس بسبب استخدامه
للغة التصويرية المجازية ، وإنما بالوصف
الدقيق البسيط الواضح .. فيرسم بالكلمات
مشاهداته الواقعية بوصفها صورة !

القاهرة مسرح أحداث ألف ليلة
لكي التجنب ما يوجه إلى من لوم لتسبتي
القاهرة ، مدينة ألف ليلة - سوف احتس
خلف مرجعية اثنين هما أهم ما كتب في لغتنا
(الإنجليزية) عن مصر العربية (=
الاسلامية) . أشهر بالطبع إلى إدوارد لين
ربما كانت ترجمته لـ ألف ليلة - هي - بعد

الغلاف الأخير
لرفاعة الطمطاوى
بريشة الفنان : جورج البمجورى

